FREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 34 - ROMA, 3 SETTEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 68996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

DEL "FORTISSIMO,,

Volontario o involontario, l'umorismo di Pierre Grellet in un suo articolo in cui analizza la passione del « fortissimo » che hanno i moderni, appare condensato in questa frase: « Anche prima di Shakespeare si faceva molto rumor per nulla ». Le conclusioni cui giunge nell'analizzare il perpetuo « fortissimo » della nostra epoca, riguardano piuttosto questo gridare generale che va dalle trombe degli automobili alla voce degli uomini, la quale è a tal punto dominata dagli altri suoni che perde progressivamente la facoltà così preziosa delle « nuances ». Il silenzio delle campagne è violato dal baccanale motorizzato. Le onde sonore sono in perpetuo movimento. Le corde vocali, certamente, sono più rinforzate di quelle che vibravano un secolo fa nella gola degli uomini, ma il nostro apparecchio auditivo ha certamente perduto la delicatezza di un tempo. Ma il perpetuo « fortissimo » in cui viviamo non riguarda solamente l'orecchio dell'uomo. Anche il nostro occhio è continuamente provocato da quelli che potremmo chiamare urla luminose. C'è un vocio colorato, un rumore di insegne lucenti.

Il diapason non soltanto del linguaggio, ma della visione è enormemente salito.

La costatazione dei « molti rumor per nulla » è ormai pacifica. Tutti oggi sono disposti a gridare e ad ascoltare lo specialista il quale ci mette in guardia contro i disturbi psichici provocati dai rumori. Il fatto esige una spiegazione, cioè una ricerca di causa. Che cos'è che impone la nuova tecnica che utilizza questo terribile frastuono?

E' certamente il desiderio di mobilitare l'attenzione dispersa con la cosa nuova. In effetti solo il nuovo si impone alla curiosità, la quale ha, per così dire, bisogno di essere irritata dalla promessa di una rivelazione inedita, di una notizia inaspettata, di un fatto scavato in una terra vergine. Osservate le dimensioni inchiostrate dei titoli dei giornali. Esse crescono ogni giorni di più, e sono quasi sempre la cornice della futilità. Ma il lettore oggi è di facilissima contentatura. Non vi chiederà mai ragione della favolosa orchestrazione data ai nonnulla. Gli basta l'attimo di sospensione, quel vibrare della curiosità, quella promessa di nuovo che i grossi titoli promettono. Una promessa non mantenuta, certo: non importa; la speranza del nuovo, anche delusa, ha postura in se stessa, e ciò basta a sbraciare un momento l'esausto languore di chi tutto aspetta dall'avvenire, perchè nulla sa vedere nel passato.

Delle corde vocali divenute più forti per turbare e rompere i silenzi che ovattano il cervello, lasciamo discutere i medici. Degli occhi fulminati e offesi da fari, da lampade ed insegne, ci parleranno gli oculisti. Ma è innegabile che anche la mente moderna è vittima di un diapason vociante che la porta a fare « molto rumor per nulla ». Senza silenzio interiore non è possibile percepire i moti delicati della mente. Con le corde diventa grossa anche la mente la quale non parla ma grida, perchè vuole sovrastare con i suoi alti timbri la voce degli altri, promettendo sempre l'inedito, la scoperta, il nuovo che, naturalmente, appaiono quando sono proiettate sull'ignoranza oppure dalla improntitudine o dalla imprudenza.

Il nuovo non si genera senza lunga fatica, senza meditazione, senza spersonalizzazione. Il nuovo non nasce nelle spirali della pubblicità, nè nelle volontà dei mercanti. Il nuovo è maturazione, cioè aspettazione lunga e paziente.

Lasciamo da parte ogni considerazione relativa alla distruttività di questa passione per il nuovo. Ciò che però ci tocca più da vicino, è il danno incalcolabile che la corsa alla novità apporta alla cultura. A tale danno pensavamo leggendo le parole dell'ultima Enciclica « Humani generis ». Nel campo religioso la mancanza di prudenza e di discernimento porta i dotti ad incamminarsi per le vie dell'errore. Ora che cosa sono la prudenza e il discernimento se non le cautele della mente contro le istanze rumorose e convulsive dell'umanità? E' chiaramente denunciato dall'enciclica questo lasciarsi trasportare dal desiderio di novità: queste opinioni, provenienti da riprovevole desiderio di novità o anche da lodevoli motivi, non sempre vengono proposte con la medesima gradazione, con la medesima chiarezza, o con i medesimi termini. Senza entrare nel problema particolare cui tali avvertimenti si riferiscono, noi vediamo in essi anche per ciò che non appartiene al campo religioso enunciato un saggissimo criterio metodologico che dovrebbe presiedere ad ogni ricerca scientifica. La gradazione e la chiarezza sono doti pressochè sconosciute ai sistemi dei dotti i quali disdegnano come una menomazione della loro personalità il non poter dire e il non saper dire la parola nuova. L'innovazione è la meta sola a cui tendono senza talvolta accorgersene i nostri contemporanei. Tutto ha da essere nuovo sotto il loro sole, cioè sotto il sole che essi personificano. La conclusione di tutto questo? Ipotesi e opinioni che cadono ad ogni stagione autunnale come le foglie e quasi sempre, « molto rumor per nulla ».

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

ESISTE UN PATTO FEMMINILE?

Questa domanda se la pone un critico a proposito di tre romanzi, che hanno per autrici due autentiche figlie d'Eva. A rispondere, indirettamente, è posta l'ipotesi che l'uomo non sia in grado di comprendere il mondo femminile. Ora la dimostrazione di questo referto crede egli di trovarla nel fatto che due personaggi due uomini, rimangono sordi ad ogni messaggio segreto che pervenga dal mondo femminile.

Codesto modo di provare le proprie idee e le proprie ipotesi ci sembra alquanto ingenuo. Che cosa voleva dimostrare l'autrice del romanzo? Questo: che gli uomini hanno intelletto bloccato per comprendere la donna. Ora una dimostrazione in un romanzo non corre come quella di un teorema, in cui il fatto che la figura sia tracciata bene o sia solamente accennata approssimativamente da una matita incerta, non modifica il valore dell'enunciato. In un cerchio tracciato con un compasso, o in quello descritto da una cannuccia, le proprietà i corollari, i lemmi, non mutano. Altra cosa avviene nell'arte. Gli stessi teoremi, le stesse idee, cioè di un personaggio uscito vivo dalla penna di uno scrittore, se sono ripetute da una sua figura floscia e cadente, perdono vigore e suggestione. E' la grandezza e la miseria dell'arte questa: che la verità dipenda dalla bocca che la pronuncia, ed è bella o brutta con magnifica dentatura o sdentata, secondo il disegno della chiostra.

In conclusione, quei due uomini del romanzo sono due imbecilli perchè a farli di duro comprendonio fu un'autrice di arte sicura.

LA STUPIDITÀ DELLE LETTERE

« Dostoievski ripete che scrivendo una lettera non si dice nulla di ciò che si vuol veramente dire... Il disgusto di scrivere delle lettere, la « stupidità » delle lettere: sono espressioni che tornano sovente sotto la sua penna ». Vi scrivo tutto e vedo che del più importante della mia vita morale, spirituale, io non vi ho detto nulla ». La conclusione di questo giudizio del Sigaux, è questa: che il grande artista russo non è nella sua corrispondenza, perchè non poteva essere definitivamente e pienamente che nei suoi romanzi.

Ora forse questo motivo critico non tien conto del fatto che Dostoievski, come artista è certamente pieno e definitivo nei suoi romanzi. Ma come uomo in perpetua tensione morale verso la perfezione, noi lo vediamo drammaticamente vivo nelle sue lettere, più che nei suoi romanzi. Tal desiderio di avere « un cuore puro, una parola pura, senza peccato, senza invidia, incapace d'irritare », vibra fino alla commozione nelle lettere, e ci fa toccare l'uomo.

E tuttavia in quell'accenno alla stupidità delle lettere, qualcosa di vero è nascosto. La lettera è stupida perchè è insincera, ed è tanto più stupida, quanto più fitti o più sapienti, sono i veli con cui si avvolge, fino a renderla irriconoscibile, quell'insincerità.

La lettera, nata per essere uno strumento di sincerità, è certamente stupida se è veicolo di menzogne: come è certamente stupido colui il quale va a caccia in luogo dove mai visse selvaggina, e pensa che il cane che ha portato con sè possa essere contemporaneamente cane e lepre. Che cosa fa? Spara al cane.

LA CONOSCENZA RIGOROSA E IL POETA

Comincia a farsi strada l'idea che il poeta abbia tante conoscenze rigorose quante ne ha lo scienziato. Ma quegli, il poeta « non le formula che implicitamente, dando subito corpo all'ipotesi folgorante che nasce dalla loro lenta assimilazione: egli si serve dell'oggetto per provare a se stesso la propria ipotesi ».

Argomentare a questa guisa, significa tentare il record *per vanificare i concetti. Che cos'è infatti una conoscenza rigorosa non formulata, se non una penosa, incerta, vagante chimera? Non soltanto conoscenza* rigorosa, *ma neppure conoscenza può esistere senza formulazione esatta, precisa.*

E passiamo all'« ipotesi folgorante ». In verità non sappiamo che cosa possa intendersi con quella folgore che diventa ipotesi, o con quella ipotesi che diventa folgore. Sarà forse l'arrendersi di un fantasma, il colorirsi improvviso di una immagine? Ma un fantasma, un'immagine non sono ipotesi, se ancora « ipotesi » ha il significato che il lessico le assegna. Non basta. Questa ipotesi folgorante nasce dunque dalle conoscenze rigorose, in virtù di una lenta assimilazione. Ma di dove spunta quell'oggetto che serve a provare l'ipotesi? Che cos'è questo oggetto? E la conoscenza rigorosa? Povera conoscenza rigorosa che deve provare a se stessa la propria ipotesi; e povero corpo gobbo dell'ipotesi folgorante. E tutta questa farandola per dare al poeta la gloria dello scienziato, dimenticando che ogni altra gloria che non sia quella della poesia, è meschina per chi fu amato anche una volta sola dalle Muse.

Varius

GOETHE A ROMA

Non si può certo considerare Wolfango Goethe uno dei tanti pellegrini illustri venuti a Roma per ragioni religiose, neppure lontane e vaghe. La sua dimora a Roma, dalla fine ottobre 1786 alla fine d'aprile 1788, non corrisponde ad alcun Anno Santo né ad alcuna occasione religiosa. Goethe, nel suo « Viaggio in Italia » descrive parecchie volte chiese romane e funzioni religiose, specie quando, nell'ultima parte della sua dimora, era solito udire musica sacra nelle basiliche. Ma l'intento per il quale entrava nelle chiese non era religioso, era artistico. E spesse volte le puntate polemiche contro il rito cattolico, contro il governo dei papi — Goethe, come si sa, era protestante — sono in questo periodo assai acerbe. Non proprio quanto quelle di Herder qualche anno dopo, durante il viaggio che anche questi fece a Roma, ma quasi.

Bisogna anzi dire, senza ambagi, che il periodo della dimora di Goethe a Roma, quand'egli era sui quaranta anni, apre la fase meno religiosa, più pagana, se si vuol usare questa parola, e in un certo senso più tinta di anticristianesimo, che sia stata nella vita di Goethe. Proprio nel 1790, durante il secondo viaggio in Italia, mentre, insieme con le « Elegie romane », stava scrivendo gli « Epigrammi veneziani » in uno di questi epigrammi c'è un accenno così irriverente contro il cristianesimo che poi Goethe, magari un poco imbrogliando le carte, dovè smentire. La religiosità di Goethe, assai viva durante il periodo della grave malattia nel 1769-70, per l'influenza sopratutto di una giovane donna, pietista, Susanne von Klettenberg, — quella religiosità che rivoluzionata e in un certo senso approfondita dagli insegnamenti pericolosi di Herder a Strasburgo, doveva aver poi una ripresa con l'amicizia di Schiller e ancor più, un risveglio definitivo nel pieno della maturità dopo il 1810 — ebbe proprio durante la dimora a Roma e negli anni seguenti, una parentesi. Già gli insegnamenti di Herder e ancora più quelli della filosofia di Spinoza — che pur fu fatta conoscere primamente a Goethe da due spiriti religiosi: Lavater e Jakobi — avevano introdotto un'infiltrazione di immanentismo nel sentimento cristiano di Goethe. Ma gli anni dello *Sturm und Drang* e quelli della prima dimora a Weimar non si può dire che fossero per lui senza un ampio profondo respiro di religiosità: i grandi inni di quel periodo e ancora più « Ifigenia in Tauride », che Goethe scrisse e riscrisse a Weimar e rifinì nel viaggio in Italia (ma prima di arrivare a Roma), lo dimostrano chiaramente.

A Roma è, almeno secondo tutte le apparenze, altra cosa. A Roma Goethe venne non per ragioni religiose e neppure letterarie in senso stretto, ma artistiche: dico delle arti figurative. Sui 38 o 40 anni Goethe sperava ancora di diventare un grande pittore, come era diventato un grande poeta, già conosciuto in tutto il mondo. Per la pittura e il disegno s'era interessato fin da ragazzo e il disegno aveva studiato regolarmente a Lipsia con Oeser, e di quadri a olio ed a acquarello, di figura e di paesaggio, aveva continuato a occuparsi nei primi anni a Weimar. Seguendo un cammino segreto di sviluppo della sua arte, che dallo *Sturm und Drang* lo portava verso concezioni diverse, chiuso in un piccolo Stato e ansioso di una visione più larga della vita, Goethe scese verso l'Italia come per un pellegrinaggio al paese dell'arte: ma dell'arte classica, dell'arte antica, quella di cui aveva parlato Winckelmann, il suo grande predecessore a Roma, non per l'arte cristiana. Così passando a Verona, a Venezia, a Padova e perfino a Firenze e a Perugia, non ebbe occhi per l'arte medioevale italiana, gotica e neppure romanica; e ad Assisi non andò a vedere le due chiese di S. Francesco e gli affreschi di Giotto, ma solo ammirò i capitelli e gli archi dell'antico tempio di Minerva. Così fu a Roma: nella lunga dimora, quasi 14 mesi, eccezion fatta per la Cappella Sistina di Michelangelo o per qualche altro grande pittore del Rinascimento, l'ammirazione sua fu tutta per la Roma antica, per la Roma dei Fori e del Colosseo, degli acquedotti e delle terme, per la Roma pagana. A Roma Goethe studiò soprattutto le arti figurative: in giro per i musei e le gallerie o chiuso nella sua stanza al Corso davanti al Palazzo Rondanini studiò anatomia e disegno, ricopiò, scolpì, dipinse a olio e all'acquerello e imparò perfino l'arte dell'encausto. « Tutto il giorno tappato in casa come un eremita », è in una pagina del diario del 1787 e ancora: « Vivo così separato dal mondo e da tutte le cose che provo una stranissima impressione a leggere un giornale ». Tuttavia non si deve credere che Goethe a Roma vivesse proprio come un eremita; e se le ricerche minute di studiosi tedeschi e anche italiani — per esempio del Carletta, dello Gnoli e del De Gubernatis — hanno concluso che poco si sa e poco forse si potrà mai sapere degli amori famosi con Faustina, la donna delle « Elegie romane », e neppure se una donna di tal nome sia mai esistita; se la critica tedesca ha ormai dimostrato che le « Elegie romane », scritte a Weimar, più che ispirate da una donna romana, debbono la loro esistenza all'amore ardente per Cristiane Vulpius, la bella fiorista che, conosciuta a Weimar, poco dopo il ritorno da Roma, diventò poi la moglie di Goethe, non c'è dubbio per noi che Goethe anche a Roma ebbe amori e distrazioni e che proprio a Roma, in mezzo alle immagini dell'arte classica e pagana, si svegliò in lui quella vitalità dei sensi che forse fin allora non aveva avuto, quella *tarda Venus* che, secondo Tacito fu propria degli antichi germanici, tarda a svegliarsi ma poi lunga e quasi inesausta come fu nella lunga vita di Goethe. Non c'è dubbio che di Roma, nelle « Elegie romane », anche se queste furono scritte a Weimar, nel calore di una passione presente e insieme sulla scia dei ricordi di un amore o di amori recenti, di Roma dico è data un'immagine, anche sensuale, di tutti i sensi: visiva, uditiva, quasi anche tattile.

Secondo dunque tutte le apparenze e i risultati immediati — poichè i frutti stessi della sensualità, acquisto nuovo nell'arte di Goethe, e soprattutto i benefici d'aver conosciuto un mondo più largo che non fosse quello di Weimar, forme d'arte differenti, specie per i contatti con l'arte classica e antica, si videro sùbito nelle opere di Goethe, nell'uso della parola, più plastica, più luminosa, dai contorni netti e stagliati, senza più aloni e penombre — secondo tutte le apparenze e i risultati immediati, Goethe venne a Roma più pellegrino dell'arte che dell'anima, si direbbe quasi più dei sensi che della mente. Fu appunto l'accusa di Herder contro Goethe quando questi ritornò a Weimar.

Invece non fu completamente così. Seguendo un cammino segreto che era cominciato da tempo, e che non apparteneva solo ai problemi tecnici dell'arte ma anche a quelli dell'anima, direi perfino dell'anima religiosa, Goethe cercò a Roma, pur senza forse averne completa coscenza, e trovò una altra cosa: « Non sono venuto qui per godere ma per studiare, per darmi anima e corpo alle cose grandi », scriveva a Roma nel diario sotto la data del gennaio 1786 e, qualche mese più tardi: « Come si trova il mare sempre più profondo, quanto più in alto si naviga, così succede a me con lo studio di questa città ». E ancora, sempre nel diario, a Roma: « L'immagine del mondo si dilegua, e io vorrei occuparmi solo delle cose immortali e modellare il mio spirito per l'eternità ». La « cosa grande » che Goethe acquistò a Roma, anche se sùbito non ne ebbe coscienza e i frutti si vedranno più tardi, fu un'altra. Già a Weimar Goethe aveva sentito l'insufficienza del mondo dello *Sturm und Drang*, di pensare solo al proprio io, sia pur visto come un titano, come una fonte di forze potenti, rivoluzionarie e rigeneratrici, in lotta contro tutto il mondo; aveva sentito la scontentezza di far centro contro tutto il mondo; aveva sentito la scontentezza di far centro sul proprio io e nel contatto, impostogli dalle stesse sue cariche sociali, con molti strati della popolazione, aveva scoperto che « dall'alto si vede tutto falso », *von oben sieht man alles falsch*, che « l'anima torna più profonda dentro di sé quanto più ha spaziato lontano, fuori di noi ». Erano i princìpi di una concezione nuova che solo a Roma si aprirà e diventerà chiara. E infatti nelle « Elegie romane » la scontentezza dell'io diventa già quasi ironia e si parla dei *düstre Wege*, degli « angusti cammini » dell'*ich über mein ich*, dell'« io sopra il mio io ». A Roma Goethe fa la costatazione che c'è il mondo, che ci sono le cose, che ci sono gli altri. Proprio nella lettera a Herder, scritta a Napoli ma meditata a Roma, è la rivelazione: « Noi, scrittori moderni, vediamo e descriviamo gli effetti, ma gli antichi descrivevano le cose, « la presenza », *die Gegenwart*. E le cose — a lui che proveniva dalle fonti del soggettivismo e di una filosofia nuova che in fondo non poteva rinnegare — appaiono non meno misteriose che i fatti dell'anima.

(Continua a pag. 8)

Bonaventura Tecchi

UN POETA INVENTATO DA BENEDETTO CROCE

LA POESIA DI GAETA

E' risaputo quel che Benedetto Croce ha scritto e riscritto su Francesco Gaeta. E' risaputo che il grande critico napolitano ne raccolse le *Poesie* e vi premise la famosa « *Avvertenza* », in cui, tra l'altro, dice: « Lungo i componimenti di questo volume, si assiste ai primi accenni, tra le imitazioni letterarie, di tale sua naturale disposizione affettuosa: ai vani sforzi di distaccarsene per prenderne altre, che si dimostrano spesso di accatto e d'intenzione; (e, allora, chiediamo noi, perchè li ha inseriti nella raccolta?) al ritorno verso di essa (*cioè: alla naturale disposizione affettuosa: bisogna avvertirlo, perchè quest'*« essa » *è così distante dal sostantivo a cui si collega, che potrebbe sorgere il dubbio si riferisca a « intenzione »*) con maggior impeto e vigore e maggiore consapevolezza; alle prime attuazioni poetiche che se ne hanno nelle liriche dei « *Sonetti voluttuosi* » ed altre poesie (quali la *Canzone sentimentale, il Pomifero grave tempus anno, la Morte della Primavera*, la *Melodia Notturna*) e finalmente, alle più copiose e alle più perfette, raggiunte nelle « *Poesie d'amore...* » Eccetera eccetera.

Tralasciamo, dunque, i primi accenni, e fermiamoci solo ai « *Sonetti voluttuosi* » e alle « *Poesie d'amore* » sui quali e sulle quali il Croce punta per proclamare l'autenticità della poesia del Gaeta.

Intanto, giova osservare che questi primi accenni i quali si « *dimostrano d'accatto e d'intenzione* » sono inclusi nel volume; e questa inclusione, per un critico esigente qual'è il Croce, per un critico, cioè, che ha buttato a mare quasi tutta la poesia di Giovanni Pascoli, è una — come potremmo dire? — indulgenza sintomatica. Ma si trattasse solo d'indulgenza! Apriamo, a caso, il gruppo delle *Juvenilia;* leggiamo, sempre a caso, il quattordicesimo componimento in terza rima e, per non tediare a lungo il lettore, saltato l'inizio di un pascolismo evidente (« *e soffi avanti il ridestar dei bovi* ») fermiamoci al finale:

« Non ella canta, o vento mattutino,
in fra i melodiosi pioppi, avvolto
il piè dal gorgotimido argentino?
Bàciala in bocca e bàciala sul volto,
mentre l'ombra dei nuvoli la tocca;
indi, come animal che sta in ascolto
e poscia irrompe, irrompi; e cocca a cocca
bàtti le gonne sue; turbini leva
contro l'arbusto che di fior ribocca,
sì che un nimbo odoroso la riceva ».

Tralasciamo le minuzie (quel *gorgo*, che non si sa perchè debba essere « *timido* », quel « *cocca a cocca* », che non si sa perchè il vento debba battere: certamente per la rima con *tocca e ribocca*, ecc.) tralasciamo le *minuzie: e vediamo il quadro, così* all'ingrosso. Il senso è questo: il vento mattutino dovrebbe baciare in bocca la « *rustica amica* » del poeta (che gusto ad affidare al vento una così piacevole operazione) dovrebbe baciarla sul volto, proprio nel momento in cui l'ombra dei nuvoli la tocca. Che capriccioso sincronismo! I poeti sono estrosi, si sa, e fin qui nulla di male. Ora comincia il bello. Il vento mattutino, dopo questi delicati preludi osculari, immediatamente dovrebbe trasformarsi in belva (*come animal che sta in ascolto*: il che dovrebbe significare, forse in *agguato*: ma *agguato* non fa rima con *volto*) e irrompere battendo « *cocca a cocca* » le vesti della villanella.

Un Verlaine, un Rimbaud, un Baudelaire, un Louis, un Govoni, un D'Annunzio avrebbero chiesto al vento una più piccante complicità; ma il nostro Gaeta è pudico, cioè pudico alla maniera del Petrarca: desidera che il vento scuota l'albero fiorito, sicchè la villanella sia accolta da un nimbo odoroso; una maniera petrarchesca imbruttita e resa goffa dalla comparazione beluina.

Insomma, quanto di più contorto e grottesco si possa concepire: un cibrèo di trecentismo, di secentismo e di arcadia pasticciato insieme con una ingenuità ed una inesperienza da studente ginnasiale.

In ogni modo il Croce qui parla di accenni che si dimostrano d'accatto. Non insistiamo. Veniamo al sodo. Veniamo ai *Sonetti Voluttuosi*. Prendiamo qua e là, ad apertura di pagina, i versi, le strofe che càpitano. *Primo sonetto*:

« Follia di baci, sapidi *tenaci*
s'io nella bocca te gl'immetta e scocchi.. »

Te « gl'immetta »? Comunque: *transeat*.

« Follia di baci, frenesia di baci... »

Oh, la buon'anima di Lorenzo Stecchetti avrebbe bene il diritto di chiedere una rivalsa.

Beh, tiremm innanz. *Sonetto terzo*:

« Dolci le pause, quando a la mia spalla
l'addossi e ancor mi baci ne la gola,
e pei nervi il tuo fresco àlito dalla
epidermide in brivido mi cola:

La donna è addossata alla spalla del poeta e, naturalmente, deve pigliare una posizione abbastanza scomoda per baciarlo in « *gola* ». Ma in amore tutto è possibile. E cosa succede? Succede questo: che il *fresco alito* (veramente le calorie dovrebbero esser cresciute e l'alito non dovrebbe essere fresco: ma... ma...) il fresco alito della donna cola sotto forma di brivido dall'epidermide giù giù lungo i nervi del poeta. E il poeta che fa, con questi nervi così abbrividiti? Il poeta tenta

« ... le pozzette onde s'avvalla
tua man che nè risponde, nè s'invola;
e il guardo tuo su me, come farfalla
cerulèa, s'arresta, esita, svola: »

Il poeta si balocca con la mano della donna, una mano che per la rima « *non risponde nè s'invola* » (e che diamine fa allora?) Una mano così avvallata di pozzette che farebbe invidia a una madre badessa. La donna lascia fare e intanto lo guarda (ha già finito di baciarlo ne la gola?) lo guarda; e il guardo diventa farfalla che si arresta, esita e svola. Qui la scena è sospesa. Il poeta apre una parentesi e fa una raccapricciante diagnosi dello sguardo (non più farfalla) con tutte le sue ridicole conseguenze:

« sguardo d'amor bagnato, che per via
discernendol fra mille, a la mia estasi
quanto è di festa ne le cose apria; »

E che dice? Dice questo: che lo sguardo è così bagnato d'amore che quando il poeta incontra la donna per via — in virtù di questa « *bagnatura* » — può distinguerlo fra mille e che succede? Succede questo: che lo sguardo della donna apre all'estasi del poeta quanto è di festa nelle cose.

Un linguaggio così barbaro non l'userebbe nemmeno un neo-zelandese arrivato in Italia. Vorrebbe significare qualche cosa di ineffabile e fa ridere. Chiusa la parentesi. Siamo di nuovo alla scena iniziale.

e manca, s'io di rossi ti percota
baci una gota, mentre lene dèstasi
in me la nostalgia dell'altra gota.

« *Manca* » si ricollega a « *svola* ». Il soggetto è: lo sguardo. Ricapitoliamo: lo sguardo della donna manca appena il poeta (che naturalmente ha finito di baciare le fossette della mano) comincia a percuotere (ma che razza di verbi adopera costui?) di rossi baci una gota. E intanto che avviene? avviene che, nelle more di questa percotente operazione, nel cuore del poeta comincia a nascere a poco a poco la nostalgia dell'altra gota. O Muse, o alto ingegno or l'aiutate!

Quarto sonetto:

« Oh, di febbraio al sol che gli occhi punge
battere insieme a te l'ermo sentiero,
sul panorama cui raro interpunge
un campanile e chiude un cimitero. »

Vorremmo chiedere al poeta perchè il sole, in febbraio, punga gli occhi e negli altri mesi no?

Se si tratta, invece, non del mese, ma della posizione del sole: evidentemente quel Febbraio è una zeppa, tanto più che in seguito non c'è nessun ragguaglio che ne giustificherà la determinazione. Comunque sono sensazioni personali e vanno rispettate. « *Battere* ». Ma com'è sgarbato questo nostro Gaeta! Un po' vuole « *immettere* » i baci, un po' vuol *percuotere* le gote; adesso con la sua bella, « *batte* » il sentiero, così come una volgare coppia di guardie di finanza.

sentir le violette e presso e lunge
e il fuoco delle tue guance leggiero

Quel « *presso e lunge* » era proprio necessario? Certamente: per la rima con *interpunge*, come sarà necessario « *l'odor delle giovenche* »

« che in terra munge
la villanella innanzi al monistero. »

Rifacciamo il quadro che il poeta ha lasciato in asso per farci sentire l'odore delle violette e il fuoco leggero delle guanche dell'amata. Rifacciamo il quadro. C'è un « *sentiero* » e, sotto, un « *panorama* » interpunto da un campanile e chiuso da un « *cimitero* ». Ma c'è pure un « *monistero* » con delle giovenche innanzi, munte da una villanella. Queste giovenche sono odorose e certo non di violette. Ma se per disgrazia le giovenche, invece di fermarsi dinanzi al « *Monistero* » si fossero fermate più in là, in piena campagna, il povero Gaeta si sarebbe messe le mani nei capelli: Non avrebbe potuto trovare più una rima a « *cimitero* ».

Ecco la tragedia; la rima! La rima lo costringe a contorsioni, inserti, rappezzamenti, perifrasi, ritocchi, aggiunte, sospensioni così forzati, così voluti che è davvero una sofferenza seguirlo; e ci stupisce che il Croce non abbia sofferto anche lui a leggere tutti questi rattoppi ricuciti insieme con una fatica da benedettino. Ci stupisce che il Croce, così attento alle storture, così sensibile agli sfasamenti, così insofferente dinanzi al ricercato del Pascoli (che è, poi, in ben altra zona e in ben altro timbro creativo) accondiscenda a simili esercitazioni. Decisamente l'affetto gli ha velato il pensiero e il gusto.

Il Croce ci segnala altre poesie. Ci segnala: *In morte della Primavera*. *Melodia notturna. Pomifero grave tempus anno. Canzone sentimentale. Leggiamole.* Il lettore non si spaventi. Le leggeremo così a squarci:

« Moltiplicate, o rondini,
alle cresciute sieste il bel clamor
come in immensa cìtara
percotendo in quest'aria accesa d'or.

I primi due versi sono di ordinaria amministrazione; nulla da ridire. La comparazione, però, è letteraria. « *Citara* » usata per suonatori d'una data epoca non disturberebbe; ma così, figurativamente, e a proposito delle rondini, è lezioso e posticcio.

di latte profumàtela
greggi, se l'astro del mattino appar
onde ancor serbi agli uomini
multimamma natura venerar.

Sopportiamo pure quel profumo di latte con l'astro del mattino e con le solite melensaggini dei vecchi melibei; ma la « *multimamma natura* », no, senatore Croce, la « *multimamma natura* » vorremmo consegnarla di peso a Giovanni Mosca, perchè ci si diverta un mondo come si divertiva con *l'uliva pallida*, e con « *i morti che scendono sorridendo per le scale d'autunno* », e con tutte le fresconerie dei vecchi ermetici:

« voi, rose, de la Vergine
dilette al nome che in settembre vien,
a salutar de l'àrido
fico le fronde ed ama il maggio pien,
voi che in cuscini il popolo
in cuori, in mazzi alla Madonna offrì
spasimando spogliatevi
sopra la Primavera che morì. »

Il succo sarebbe questo: voi rose, dilette alla Vergine Maria, voi che il

(*Continua a pag. 8*)

Giuseppe Villaroel

Mostra del 300 bolognese – Simone dè Crocefissi: S. Pietro con un gruppo di committenti

IL RISO IN SOFOCLE

Quando alla domanda d'Ismene, che accesa da una tardiva follia d'eroismo, chiede alla sorella moritura « Come amerò senza di te la vita? », Antigone risponde sprezzante: « Chiedi a Creonte: che di lui ti importa », pare al lettore di sentire nel verso una stridula risata. La sferza del sarcasmo è sentita come una ferita da Ismene, che con amarezza sommessa rimprovera la vanità di quell'atteggiamento: « Mi tormenti, perchè? Ciò non t'aiuta ». E' allora che Antigone sente la venatura d'angoscia che è nel suo riso, il dissidio strano fra l'accoramento d'una solitudine deliberata e quella sua maschera beffarda, inutilmente offensiva (« Anzi angoscia mi dà se di te rido »). Sfumature di sentimenti contrastanti, colte con arte sovranamente misurata.

Diverso — tagliente e spavaldo — è il riso di Antigone di fronte al re. Un riso della bravata, fiero e distante, che mette a disagio Creonte, e sprigiona dal senso dell'inferiorità una violenta reazione di collera. Il re dipinge l'anarchica: « nuovo disprezzo dopo il gesto primo aggiunte ora nel vanto dell'azione compiuta, e ride ».

Il riso di chi l'ha fatta franca eccita, analogamente, la rabbia di Aiace (« ... E ridono / sfuggiti, mio malgrado, a me, coloro! »); la spavalda compiacenza del male in Clitennestra stimola la reazione di Elettra (« ... ma par quasi rida / su quel che fece »).

Il teatro di Sofocle è piena del senso di questa risata del nemico, ora illuso da una trionfale felicità, ora esultante d'una vittoria che inebria, ora eccitato a incrudelire sul vinto aggiungendo al danno la beffa. L'immagine del nemico che ride è ossessiva: nell'*Aiace*: « ... Uomo nemico io scorgo / che ai nostri mali irriderà maligno »; nel *Filottete*: « Ahi, forse, là, sul bianco margine dell'onda / siede egli e di me ride »; e ancora: « Mentre i senza pietà che mi lasciarono / ridono silenziosi »: l'eroe ferito slancia la fantasia a penetrare il segreto di un silenzio beffardo, si esaspera al pensiero dello scherno covato nel cuore dei rivali. Lo stesso spiare acuto, lo stesso disagio d'impoteneza è in Elettra nei riguardi di Clitemestra: « ... Ma vedi, sorride / e s'allontana ». Clitemestra è nel tripudio della potenza e della lussuria. Già Eschilo aveva colto il guizzo della gioia degli adulteri che « arrogantemente, in mezzo al faticato regno [del morto Agamennone] spadroneggiando tripudiano ». Il delirio dei rei dilaga per la casa, che baccheggia d'un riso smodato echeggiante negli orecchi d'Elettra (« ...Ed essi ridono, / i nemici: di gioia ebbra delira / lei, la madre non madre... »), anche se, nel contrasto con la madre, la figlia, chiusa nel suo dolore di vinta non vinta, lancia come sfida l'invito a protrarre quella gioia, su cui incombe, sperata almeno, l'ombra di Nemesi (« Insulta, godi della tua fortuna »). La derisione è veramente ai margini della follia: E' follia... o forse derisione dei miei, dei tuoi dolori? ». E la derisione dei superbi, dalle altezze dell'opulenza, ferisce anche Polinice nell'*Edipo Coloneo*: « ... E lui, sovrano, intanto / là dal suo fasto nelle nostre case, / su me, su te congiunti insulta e ride ».

In questo infierire del nemico sul nemico con l'arma dello scherno un greco non sente nulla di immorale: il gusto della superiorità, la gioia, per noi maligna, dell'altrui infortunio o infelicità rientra nell'etica corrente. Si ricordi l'affermazione proclamata da Atena, con tutto il peso della sua autorità divina, nell'*Aiace*: « E rider d'un nemico è il più del riso ».

Si accenna, talora, a mòniti sul rischio di un'esultanza eccessiva per vittorie ingiuste: sul capo d'ognuno è che può ridere anch'esso dell'uomo e precipitarlo dalle altezze agli abissi. Odisseo consiglia nell'*Aiace*: « Dempi vantaggi non gioire, Atride ». Ma è singolare che l'avvertimento venga proprio dall'eroe che tripudia sul vinto nemico con ributtante abbandono. Tecmessa sfida quel riso (« Ridano pure... »), quasi presentendo un suo volgersi in pianto e appagandosi del proprio ripiegamento sul compianto del morto. Ma il Coro avverte il riso segreto del figlio di Laerte, e lo sente poi rintoccare nel cuore degli Atridi: « Nell'ombra del cuore c'insulta / l'eroe paziente / e ride alle angosce del folle / lunghe risa turpi... ».

Anche il riso sui morti è normale. Già Archiloco sapeva che nessun uomo, quando è morto, è più oggetto di rispetto o di cura. Teucro constata: « Sopra chi giace / sonno di morte amano tutti irridere ». Tuttavia appare empio il riso sul morto Aiace. « ...degno/anche d'avere dai nemici pianto ».

Di fronte al riso del più forte, il vinto si trova, come s'è visto, in un complesso d'inferiorità. Dichiara Polinice nell'*Edipo Coloneo*: « M'è vergogna l'esilio, e l'esser schiavo / del fratello minore e del suo riso ». Altrove si tratta d'una vera e pungente sofferenza, dichiarata con gemiti: Antigone: « Ahi me derisa... »; Aiace: « Ahi, quelle risa, e quanto m'han ferito! ». E' avvertibile un acuto senso di contrasto fra riso e pianto, dritto e rovescio d'una stessa medaglia, che è la disparità della sorte. « Solo da Dio discende il pianto, il riso », osserva il coro dell'*Aiace;* e Crisotemi, nell'*Elettra*, attribuisce a un volere del destino la condizione di felicità degli oppressori: « ... ed ogni giorno / più sereno dischiude il loro dèmone / ad essi il fato ». L'antitesi è sottolineata dolorosamente da Filottete: « ... e tu, tra i vivi, hai gioia / ed io... solo un accrescersi di pena / per questa compagnia d'interminati / dolori, affranto... e poi, da te deriso / e dai figli d'Atreo ».

E' naturale, nelle vittime, la deprecazione del riso temuto e avvilente. « Sì che il giudeo di voi tra voi non rida » dirà Dante più tardi (*Par.* V, 81). E Teseo: « e che di me non rida lo straniero ». E come « I Provenzai che fècer contra » Romeo « non hanno riso » (*Par.* VI, 130-1), così non rideranno fino alla fine i rei che, ucciso Agamennone, infieriscono sui figli di lui: tale è l'augurio di Elettra: « e nitida letizia più non godano mai, poi che tale un delitto consumarono ». Elettra ha consumato l'esistenza in una cupa tetraggine senza accennare mai un consenso alla madre neppure con un moto del viso (« ma non temere che essa mai / veda luce di riso illuminare / il volto mio »). Quando la gioia perversa degli adulteri si volgerà nella disperazione e il loro volto esultante sarà contratto nella smorfia opaca e rigida della morte, nella casa del pianto risorgerà il riso dei figli: saranno essi, allora, i vindici, a tripudiare. Oreste ne fa squillante profezia: « ... e poi, quando saremo / felici, allora ci sarà concesso / liberamente ridere, gioire ». In quel riso sarà ancora la gioia della vendetta, ma sarà anche la serena catarsi d'una esperienza di tragedia.

Filippo Maria Pontani

● La Casa Editrice « La cultura » di Milano, annuncia di imminente pubblicazione un « Manuale di igiene del lavoro » di Pancheri e « F. W. Taylor - La vita, le opere, gli epigoni » di Mauro.

● Luigi Bartolini, il noto autore di « Ladri di biciclette », in una intervista concessa alla Telegraph ha dichiarato che sta per terminare di scrivere il nuovo romanzo dal titolo « Voi morti, e, noi prossimi ».

Si tratta di un romanzo — ha dichiarato Bartolini — a tinte non tanto gialle quanto nerissime. Occorrerà uno stomaco di ferro da parte di qualche pavido e timorato lettore, per digerire un libro che procurerà all'autore una serie di guai e di proteste.

● Leonino da Zara pubblica ora con la Casa Editrice Agnelli, due libri: « Il dominio ignoto » e « Il nostro domani ».

Essi furono scritti qualche anno addietro: « Il dominio ignoto » è del 1940, ed ora alcune delle previsioni fatte dallo autore si sono avverate.

● E' uscito l'Annuario della editoria, della libreria e delle industrie grafiche, a cura di Cesare De Mattia.

E' pubblicato dalla Editrice Aracne.

RAFFAELE CORTE - Disegno

EQUO ANIMANTE

Quella fantasia poliedrica e acutissima che fu di Leon Battista Alberti, spinta dall'accesso entusiasmo d'una « riscoperta » del mondo (la grande illusione del Rinascimento) ci ha lasciato anche un curioso saggio di erudizione, animata tuttavia e colorita dal naturale entusiasmo dell'artista, in una composizione latina: « De equo animante » che vuol essere un vero e proprio « trattato » sul cavallo.

Lo studioso d'arte che ne affronti la difficile lettura si trova presto impegolato in una stesura minuziosa e ricercata che a momenti sembra appartenere allo scrupolo d'un naturalista, più raramente alla fervida penna di un poeta. Di quando in quando, poi, affiorano, proprio attraverso le pagine più liriche, le spontanee preferenze già chiaramente espresse dall'artista come architetto, scultore, teorico dell'arte.

Ma queste rare aperture d'orizzonte bisogna andarle a cercare in mezzo a uno sfoggio lussureggiante di erudizione che fu tipico degli uomini di cultura del quattrocento, anche se dotati di genio artistico e poetico.

Come in certi dipinti del Mantegna, in quelle pagine c'è un po' di tutto, dai ricordi Virgiliani delle Georgiche, fino alle ricerche compiute su Plinio e altri autori antichi; ma quando l'Alberti parla della bellezza del cavallo, delle sue caratteristiche, di come si riconosce un cavallo di razza, è l'artista che la vince sullo scenziato, e oltre l'artista, è l'uomo che in gioventù aveva amato appassionatamente gli esercizi fisici, che aveva dato prova di destrezza e di abilità cavalcando puledri indomiti, come risulta dalle sue biografie e dagli ammirati riferimenti dei contemporanei. Anche in questo rapporto tra vita fisica e intellettuale egli è proprio l'uomo del suo tempo e rivela quell'ideale della « mens sana in corpore sano », che fu degli antichi, e si rinnovò nel Quattrocento.

Lo stesso Leonardo si vanterà di aver piegato una grossissima sbarra di ferro con un preciso gesto delle mani, così come Dürer aveva partecipato a gare di forza fisica, soprattutto di lotta e si dimostrava fiero d'essere perfetto intellettualmente e fisicamente.

Tutto ciò va detto per spiegarci un fatto che può far sorridere, ma che ha grande importanza per lo studio della « forma mentis » del Rinascimento: il posto che occupa, cioè, nella considerazione degli artisti, quella creatura di perfezione nel mondo animale che è il cavallo.

Non vorremmo credere che l'interesse degli artisti del Rinascimento per il nobilissimo animale dipendesse soltanto da richiami culturali all'antico e che il « monumento equestre » glorificazione tipica della Rinascita, sorgesse soltanto per imitazione della scultura classica. Questo richiamo, anche se necessario, è come per altri temi della cultura artistica rinascimentale, rifiorito spontaneamente nella fantasia plastica degli artisti quattrocenteschi sul ceppo della esaltazione cavalleresca medioevale. In questo senso il romanico Oldrado da Treeseno o il Cangrande della Scala, nella determinazione figurativa di un ideale cavalleresco, rappresentano, nel proprio tempo, quello che sarà il « condottiero » nella figurazione rinascimentale: ma se lo sforzo degli scultori medioevali era quello di dare all'immagine una fierezza ieratica e quasi architettonica, interpretando con ciò il tipo di cavaliere da torneo, nel Rinascimento l'idea del monumento equestre viene ad assumere una posizione centrale nel vivo delle nuove aspirazioni artistiche e culturali.

Gli studi sulla proporzione del corpo umano, che testimoniano la ricerca idealistica d'un canone di perfezione, si trasferiscono al cavallo e gli artisti ne considerano le forme con lo stesso desiderio di armonia che intendono di attuare nel corpo dell'uomo.

Cavaliere e cavallo, così, formano un tema unico nell'atmosfera celebrativa della Rinascita: il desiderio di gloria, l'accentuazione dell'individualità, l'aspirazione ad essere ricordati nei secoli, fanno sorgere il parallelo tra il monumento equestre del Quattrocento e le antiche statue classiche onorarie, soprattutto il Marco Aurelio che, ancora in San Giovanni in Laterano, prima d'essere collocato da Michelangelo nell'ideale centro del Mondo, il Campidoglio, eccitava la fantasia degli artisti nelle loro peregrinazioni romane come unica e quasi miracolosa testimonianza dell'antico ideale scultoreo.

Ma Donatello, il Verrocchio e soprattutto Leonardo, furono presi dal tema del monumento come da un problema centrale per l'arte del loro tempo: e Donatello nell'immaginare la sua misurata e umanissima figura bronzea del Gattamelata si propose con estrema acutezza il problema dei rapporti armonici di linee e di masse, tra cavaliere e cavallo, che ne formano la più valida ragione estetica. La calma composizione del gruppo è vivificata da linee diagonali di movimento che ne impediscono l'immobilità e nel giuoco dei volumi che regolano l'insieme armonioso dell'opera, il cavallo con le sue masse geometriche ha un'altissima funzione animatrice.

L'ideale dinamico e l'atteggiamento veristico del Verrocchio fecere sì che il suo « Colleoni » ottenesse nella storia dell'arte un più vivo e immediato successo: e non c'è dubbio che il moto contrastante del cavaliere che, in un certo senso, vuol precedere nell'ansia del combattimento il moto del cavallo, sia una di quelle idee plastiche che fanno d'un'opera d'arte il capolavoro per definizione: ma qui, sotto l'aspetto dei rapporti armonici tra la figura del condottiero e il cavallo, l'opera mostra molte incoerenze non essendo tutta d'uguale altezza, espressiva.

L'intervento del moto nella concezione del monumento equestre accentuò ancor più le ricerche proporzionali e anatomiche sul cavallo: lo stesso A. Dürer, certo per influsso leonardesco vi si appassionò e una traccia di questa sua liberazione dal goticismo nordico, per acquistare una chiarezza « classica » è nella celebre incisione del « Cavaliere, la Morte e il Diavolo » in cui la forza morale del cavaliere è integrata mirabilmente dal deciso muoversi del cavallo vanamente attorniato dalle mostruose apparizioni: queste, anzi, sembrano appartenere al mondo anticlassico dell'artista che, invece, nel protagonista afferma una sua volontà di superamento del gusto germanico.

Ma, come sempre, se il tema del monumento equestre s'affacciò alla fantasia di tanti artisti del Rinascimento fu nella vasta mente di Leonardo che prese l'aspetto d'un motivo ossessivo e incombente. Nei numerosissimi studi che egli andò facendo per giungere all'opera definitiva, fu sempre attratto e portato lontano da soluzioni contrastanti certo assai diverse, per una stessa opera: ora cavallo e cavaliere gli si presentano come negli affreschi di Andrea del Castagno e di Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore; ora egli rammenta la calma plastica di Donatello; ma al di sopra di queste soluzioni tipiche del Rinascimento, egli sogna effetti nuovi dettati dall'esperienza nello studio dei combattenti della « Battaglia d'Anghiari »; Leonardo intende il monumento equestre come un brano di vita, un particolare della « conquista dello stendardo », e immagina il cavallo al galoppo o impennato, il cavaliere inarcato sul dorso della cavalcatura, in atto di colpire un nemico atterrato.

Con questi studi leonardeschi il monumento equestre, come del resto tutti i temi che il Rinascimento aveva fornito a Leonardo, subisce una profonda crisi di rinnovamento: l'ideale dell'artista di darci la suggestione della forma che si diffonde nello spazio attraverso il moto, attuata da lui pittoricamente, si proietta decisa sulla classica struttura del monumento equestre e la travolge. Ormai non abbiamo più l'ideale d'un ritmo « chiuso » nel quale questo tema eroico aveva trovato la sua più alta interpretazione, ma la tendenza al moto centrifugo, il tentativo di far partecipare l'ambiente alla vita dinamica dell'opera plastica.

Valerio Mariani

Donatello — Il cavallo del Gattamelata – particolare (Foto Alinari)

Il trecento bolognese

Chi entra alla mostra del trecento bolognese dimentica per un poco la stanchezza, le preoccupazioni, l'assillo della vita quotidiana, per vivere ore interessanti, a contatto di questi stupendi e avvincenti tesori della nostra arte così varia e veramente unica al mondo. Qui si respira un'aura di bellezza non solamente perfetta e finita per se stessa, ma fragrante, succosa, calda di umanità. Ogni quadro, ogni tavola, ogni pittura è la nuova e continua scoperta di un mondo incredibilmente vivo, originale, spiritoso o patetico con il quale, al di quà di tanti secoli, ci si sente ancora legati, che diverte e commuove.

Se Buckardt nel suo — Cicerone — può dire che — l'abilità e l'attività pittorica del XIV secolo è spaventosamente maldestra e insignificante — bisogna proprio riconoscere che anche gli uomini molto intelligenti possono mancare talvolta di sensibilità e di comprensione. Purtroppo questi sono fatti che si ripetono nella storia del gusto e della critica; nel seicento, con le dovute proporzioni e differenze, si verifica un fenomeno simile riguardo ai — Bambioccianti —. Regnano allora il disprezzo e l'incomprensione per la — così detta — arte popolare. Dice il Passeri a proposito: — Haveva (Guido Reni) sommamente in odio la viltà di quei pittori i quali impiegano le loro fatiche e gli studi maggiori nella espressione di soggetti bassi e di accidenti plebei... — e ancora — ... gli pareva degno di grande aborrimento il genio di quel pittore che d'ogni rustico, laido avvenimento della marmaglia, si pone a rappresentare il successo. — E ancor peggio Salvator Rosa nella Satira terza sulla pittura. Ma quelli avevano la scusa di essere essi stessi artisti e per di più quasi contemporanei, quindi, privi di una netta e bastevole messa a fuoco dei fatti e delle opere del tempo.

Come si può, ad esempio, non sentire il fascino sottile di uno pseudo-Jacopo, il più notevole umorista del trecento? E quello più raffinato di un Vitale da Bologna con il suo squisito colorismo e ritmo, che par diffondere una nuova poesia in tutto il suo secolo, nella scuola padana, specie con le mirabili — Storie di S. Antonio —, il complesso della — Madonna dei Denti — o lo straordinario — S. Giorgio? — Si può restare inerti e freddi davanti a un Andrea da Bologna o di Bartoli, pittore di fiducia del cardinale Albornoz, per cui lavorò nel collegio di Spagna e ad Assisi nel 1368, con il suo verismo quasi brutale che si nota nella — Dormitio Virginis —; o dinanzi all'Illustratore — che disegnava i libri di culto e di legge come se fossero emozionanti racconti popolari e il — Dalmasio — con la — Crocefissione — e la nobilissima — Madonna — (quella dell'università di Yale) dallo stile più severo, dai colori più smorzati, dai calmi contorni. E al grande pittore del camposanto di Pisa con la vigoria dei frammenti del — Giudizio Finale — che finalmente si possono ammirare per la prima volta, dopo il distacco operato sulle parti superstiti dal disastro della guerra?

Jacopino di Francesco — cugino dei riminesi — come lo chiama il Longhi, ferma l'attenzione del visitatore con il suo polittico della — Coronazione alla Vergine, l'angelo bellissimo dalle seriche e morbide ali e i santi Narbone e Felice così somiglianti — lo giurereste — ai loro modelli; poi i colori smaglianti e la fattura stranamente moderna delle — storie di Cristo.

Tommaso da Modena ha un delizioso trittichetto con in alto S. Romualdo, al centro la Madonna col Bambino e San Gerolamo d'Alessandria; anche l'anconetta con — L'ultima cena — in alto e nel centro la Madonna in varie pose è deliziosa, e vivissime e divertenti sono le miniature dell' — Officium — della Bibl. Naz. di Forlì. Barnaba da Modena è rappresentato con varie tempere su tavola; specie la — Crocefisso con la Maddalena — in alto e in basso la — Madonna col Bambino — hanno una pacata e dolce malinconia piena di nobiltà. Giovanni da Modena è il più originale e vivace conoscitore della coltura medioevale e ce ne fa parte con quadri e cicli di antiche favole rinnovate dal suo genio arguto come vediamo nei SS. Francesco, Giacomo e Antonio Abate, e patetico nei suoi vari Crocefissi; quelli delle raccolte private di Firenze, specie il N. 107 e quelli di Roma (Palazzo Venezia) e di Bologna (Pinacoteca Nazionale).

•

Sorvolando su qualche quadretto minore, sempre interessante però, fa impressione la commovente — Crocefissione — di Simone de' Crocefissi, tragica e dolorosa, con quella carne martoriata, dai verdastri e lividi riflessi della morte, e la tempera di — S. Pietro con un gruppo di committenti — tutti straordinariamente espressivi, e la — Madonna col Bambino in trono e angeli — di una struggente e pure amara dolcezza.

L'estro di questi artisti del trecento bolognese è libero, efficace, malinconicamente assorto e sfacciatamente vitale. Non si può rimanere indifferenti davanti alle loro opere che, appena viste, lasciano in cuore un nostalgico desiderio di rivederle e di studiarle più a fondo.

E. Durini

Mostra del 300 bolognese: Simone dè Crocefissi – Tempera su tavola

LA MUSICA
per i primi cristiani

Sino a poco fa si credeva che anche i primi cristiani avessero avuto il canto e la musica nelle adunanze liturgiche, — canto e musica proprio come oggi intendiamo con queste parole. Erano tanti i documenti, logici psicologici artistici storici ed archeologici, che ci facevano sicuri in questa nostra credenza! Ma oggi sembra che si debba incominciare a pensare altrimenti: così ci consiglierebbe un recente lavoro che due professori tedeschi hanno regalato all'Italia nell'imminenza di questo Anno Santo, (HERTLING L. e KIRSCHBAUM E., *Le catacombe romane e i loro martiri*, Roma, ed. P. U. G., 1949). E' ben vero che prove non se ne adducono alla singolare affermazione; forse perchè la natura del libro divulgativo non lo permetteva. Ma la serietà scientifica dei due professori, noti ormai anche in Italia, e le relazioni strettissime che il canto e la musica hanno con la poesia, con l'arte, e con la liturgia, ci obbligano ugualmente a ritornare sulla questione.

I canti dei primi cristiani erano propriamente canti; o non piuttosto acclamazioni e letture quasi scandite a voce alta? Affermativamente alla seconda parte risponderebbe il libro succitato. Mentre il nostro ragionamento cercherà di dimostrare l'evidenza della prima.

San Paolo, i Padri apostolici, e gli altri scrittori ecclesiastici, compresi i documenti archeologici, tanto greci che latini, usano sempre gli stessi termini, — *cantare canto melodia*, — quando vogliono parlare dei salmi degli inni e dei cantici dei primi Cristiani; e questi termini non hanno avuto mai il senso di « acclamazione » o di « recitazione a voce alta con determinate inflessioni di voce ». O non aveva la lingua greca e quella latina un termine corrispondente al nostro « recitativo »? E perchè essi non l'anno usato? Di più, come possono intendersi le ardenti pagine sulle virtù dei salmi e dei canti ecclesiastici in genere scritte da San Basilio Magno, da Sant'Ambrogio di Milano, da Sant'Agostino, e da altri, senza pensare ad una vera melodia che rivestisse le parole? — Ma il canto dei salmi è venuto piuttosto tardi nella Chiesa, — si vorrà obiettare. Sia pure. Ma sembra ormai appurato che Sant'Ambrogio si servisse anche di melodie popolari preesistenti; e che l'opera svolta sotto la direzione di San Gregorio Magno mirasse principalmente ad una codificazione, o, se si vuole, ad un riordinamento, con opportuni ritocchi, del canto corale di Roma. Ed in questo canto corale, e nelle melodie preesistenti riprese da Sant'Ambrogio, c'erano ben chiare due correnti: quella orientale-giudaica a base recitativa quasi retto tono, — ma non troppo se vogliamo intendere la liturgia dell'antico Tempio e le espressioni in proposito di Filone, di Clemente Alessandrino, di Eusebio, di San Basilio Magno; e l'altra greco-romana rivestita d'una melodia ben modellata. Ora noi possiamo essere certi che questa seconda corrente abbia prevalso sulla prima per tutto quel tempo nel quale il greco restò la lingua della Chiesa; e che soltanto nel terzo secolo, con la progressiva sostituzione della Lingua latina a quella greca, le abbia ceduto il posto. E d'altra parte non dobbiamo dimenticare come nessuna musica, compresa la greca, abbia saputo creare un connubio così intimo tra le parole e la melodia quanto la gregoriana antica. La Chiesa, anche prima dell'Editto di Milano, anche chiusa nelle Catacombe od in luoghi ben appartati, era sempre la Chiesa giubilante che si riteneva capace di trionfare, e trionfava di fatto, anche nelle persecuzioni più feroci. Non sarà allora troppo facile pensare ad un canto, che non sarebbe poi nemmeno canto, ma recitativo più che altro a voce alta, in quelle assemblee primitive, dove, oltre al resto, erano frequenti anche i carismi della salmodia « cantata ». Comunque, l'*Inno di Ossirinco*, ritrovato per caso dal Grenfell nell'Egitto durante una spedizione invernale del 1919-20, è una prova lampante che la tecnica musicale cristiana del terzo secolo almeno non doveva essere troppo modesta.

Non solo; ma siamo in grado di determinare in qualche modo anche il carattere di questa musica. E' necessario per questo tener presente due cose: la prima che il Cristianesimo era sorto e cresciuto in ambiente giudaico; la seconda, che l'ambiente giudaico era già stato influenzato dall'arte greco-romana. Ora tanto l'arte greco-romana come il culto giudaico avevano le loro forme musicali; ed alla loro influenza non era possibile sottrarsi. A quella giudaica perchè fra i primi Cristiani c'erano ancora molti Giudei che avevano preso parte al canto della Sinagoga. (Anche il Maestro divino non voleva che i suoi seguaci troncassero subito ogni relazione con gli Ebrei e coi riti della Sinagoga).

E non potevano sottrarsi alla corrente greco-romana perchè in mezzo ad essa vivevano, e da essa veniva gran parte dei primi convertiti. Di più la musica greca non era molto dissimile da quella giudaica, anche per il forte

(Continua in 5ª pagina)

Renato Torniai

LETTERATURA

NEL CANADÀ D'OGGI

A tutti è noto che il Canadà con i suoi 6 milioni di chilometri quadrati, dunque un po' di più degli Stati Uniti d'America, possiede immense ricchezze naturali e che, malgrado i suoi appena 13 milioni di abitanti, ha fatto progressi prodigiosi nel campo dell'industria e del commercio. Questo « paese indipendente e potenza internazionale » è invece troppo poco conosciuto dal punto di vista del suo patrimonio spirituale, culturale, letterario ed artistico e ciò costituisce una grave lacuna per la collaborazione culturale fra i popoli. Non dobbiamo soprattutto dimenticare che il Canadà con i suoi tredici milioni di abitanti di lingua francese costituisce il centro più importante latino di tutto il nuovo continente e che alla Università di Québec accorrono ogni anno migliaia di studenti e di studiosi dall'America del Nord e dall'America Latina per perfezionarsi nella cultura francese.

Non è facile trovare nemmeno nelle maggiori biblioteche dei paesi europei riviste come: « Revue de l'Université d'Ottawa »; « Revue de l'Université Laval »; « Revue d'histoire de l'Amérique française »; « Culture »; « Les Archives du folklore »; « Bulletin des recherches historiques » ecc. per seguire più da vicino l'attività scientifica, culturale ed artistica, ma chi ha potuto esaminarle, si è certamente reso conto di un progresso reale che affermerà nel mondo il contributo umanista canadese. Il quale non studia ed approfondisce solo le cose di casa propria, ma anche quelle straniere: p. es. la *Revue Dominicaine* di Montréal ci ha dato recentemente un competente e bel saggio di André Patry, certamente il primo nel Canadà, su Mihail Eminescu. A Montréal esce poi una rivista « Qui? » fatta con criteri completamente nuovi. E si ha l'impressione che anche i maggiori intellettuali canadesi siano ormai consapevoli dell'imperiosa necessità di far conoscere la loro vita scientifica e letteraria nel mondo.

L'Università cattolica Laval di Québec, che prende il nome dal primo vescovo di quella città latina, dove fondò nel 1663 il Petit Séminaire, ha preso nel 1946 la bella iniziativa di pubblicare nella collana du Nenuphar diretta dal prof. Luc Lacourcière *Les Meilleurs auteurs canadiens* in 20 voll. Vi si trova il migliore e il più bel romanzo canadese: *Menaud, Maître-draveur* di Mons. *Felix-Antoine Savard* che è una rara e pregiata rivelazione. La pittura della foresta con le sue acque e il dramma della vita dei boscaioli sono resi in uno stile originalissimo e ricchissimo di immagini meravigliose evocanti pensieri, sentimenti ed emozioni con una potente forza di espressione del color locale. E' un capolavoro che deve essere tradotto in tutte le lingue e sopra tutto studiato per la vera poesia espressiva di cui è riccamente dotato. Oltre ad un'altra preziosa opera di Mons. Savard *L'Abatis* in cui c'è la poesia della colonizzazione latina nel Canadà ricordiamo ancora il volume *A l'ombre de L'Orford d'Alfred Des Rochers*, nei cui 34 poemi possiamo salutare i più bei versi canadesi degni di grandi poeti d'ogni paese. Vi sono poi opere d'insigni autori come Joseph-Charles *Taché*, Léo-Paul *Desrosiers*, Saint-Denys *Garneau*, Marius *Barbeau*, opere veramente espressive del genio canadese dimostrante l'esistenza di una letteratura originale canadese.

Non è ignoto che il capitano fiorentino Giovanni da Verrazano inviato da Francesco I scoperse nel 1524 le coste americane tra la Florida et Terra-Nuova e ci lasciò una interessante descrizione pubblicata nel 1909 da A. Bacchiani e che la relazione del primo viaggio nel Canadà fatto da Jacques Cartier vide la luce prima nella traduzione italiana di G. B. Ramusio nel « Terzo volume delle navigationi et viaggi » (1556). Ma bisogna affermare con orgoglio il vero miracolo della così forte e fiera persistenza della gente latina, discendente dai coloni francesi della Normandia, del Perche e del Poitou, miracolo che può essere paragonato solo a quello romeno: come i romeni in mezzo a popoli slavi e finno-ugrici, i francesi canadesi in mezzo ad anglosassoni, anch'essi dominatori aventi tendenze di snazionalizzazione, hanno saputo restare francesi e buoni patriotti canadesi. La loro lingua viene, come dice il poeta G. Desaulniers, « du pays des pères de nos pères » e malgrado tutti gli assalti essa ha resistito e costituisce il più alto documento di nobiltà e di fierezza. Ecco come ne parla il poeta Albert Lozeau in « Les Images du pays » (si veda Fournier et Asselin, *Anthologie des poètes canadiens*):

Quelle gloire d'avoir du sang français au [coeur
Et de parler la langue héroique entre tou- [tes!...
Que ce langage clair vous ennuie ou vous [blesse,
Nous parlerons français tant que nous par- [lerons!
C'est là notre désir, et c'est notre noblesse!

Questa lingua che ha accolto neologismi d'origine indiana e sopra tutto inglese, è assai conservativa e contiene voci ed espressioni mancanti all'attuale francese, perchè sotto il dominio inglese dal 1760 al 1840 cessò ogni contatto culturale con la Francia. Non conserva il romeno per la mancanza di contatto lungo tanti secoli col resto della romanità tante voci latine inesistenti nelle altre lingue romanze? Chi esamina il *Glossaire du parler français au Canada* (1939), si rende conto dell'esistenza di una lingua francese americana, il che costituisce un merito vero per i francesi canadesi, come si è creato anche un inglese americano. Ma a noi, lontani dal Canadà, ci è dato apprezzare questi fatti linguistici nell'espressione letteraria dove potremo constatare le fasi spirituali evolutive dell'anima canadese che si è formata col suo subcosciente spaziale attingendo alla civiltà francese, inglese ed americana. E parlando dei francesi canadesi, non dobbiamo dimenticare che l'idea cristiana e cattolica fa parte integrante della lòro anima e che ne costituisce lungo i secoli l'idea direttrice, come anche per i Romeni, il cui cristianesimo è per la maggioranza ortodosso.

Certamente la letteratura canadese è una letteratura di combattimento, come fu quella italiana del Risorgimento e quella romena e il P. Groulx afferma: « chez nous, écrire c'est vivre, se défendre et se prolonger ». François-Xavier Garneau con la sua *Histoire du Canada* del 1845 ha la medesima importanza del romeno Petru Maior con la sua storia per gli inizi dei Romeni in Dacia del 1812: il risveglio della coscienza delle nobili origini latine. Garneau e il poeta Crémazie che ha cantato anche le guerre italiane di indipendenza, sono precursori della scuola letteraria patriottica di Quebec (1869-1900), in cui emerge Louis Fréchette chiamato Victor Hugo du Canada, autore dell'epoca *La Legende d'un peuple* e che, premiato dall'Accademia Francese, ha determinato l'interesse in Francia per la letteratura canadese. Dei poeti di questa scuola ricordiamo ancora Chapman, Lemay che cantando la gloria degli avi rafforzarono il sentimento nazionale; dei romanzieri Chauveau col suo *Charles Guérin*, de Gaspé più popolare canadese, Joseph Marmette, il più fecondo romanziere dell'800 e Laure Conan, la prima donna letterata che coll'*Angelique de Montbrun* introduce il romanzo psicologico. Mentre il romanzo s'ispira a Walter Scott e Cooper, la poesia imita quella romantica francese, ma nel Canadà come in Romania il romanticismo non costituisce una reazione contro un classicismo inesistente, ma piuttosto una rinascenza letteraria che s'ispira alle glorie nazionali ed è tutta al servizio dell'idea nazionale.

Col 1895 comincia la reazione al movimento di Québec con la scuola di Montréal che imitò il parnassismo e il simbolismo e portando in alto la poesia descrittiva e creando quella filosofica costituì l'alba di una letteratura nuova, in cui c'è una grande cura per la forma. Ma si deve riconoscere che la scuola *du terroir* dal 1902 della *Société du parler français* di Québec crea la vera letteratura canadese combattendo come la corrente semanatorista di Nicola Iorga imitazioni di scrittori stranieri e cercando in patria linguaggio, forme, argomenti sentimenti e idee che siano espressi con immagini proprie. Il Canadà ha grandi, originali bellezze naturali, un folklore senza dubbio ricchissimo e *l'école de nationalisation* imponeva il modo di pensare e di esprimersi canadese. Il romanzo *Marie Chapdelaine* che meriterebbe di essere tradotto nelle più diverse lingue, di Louis Hémon è un romanzo veramente canadese e nello stesso tempo profondamente umano. La ricerca dell'anima canadese è un fatto compiuto e la sua espressione letteraria ha raggiunte delle vette in romanzi di Grignon e di Savard e in poesie di Paul Morin, di René Chopin e sopra tutto di Choquette e di Brien. C'è una grande ricchezza di motivi poetici in questa letteratura che non sono ancora studiati, e bisogna esaminarne sopra tutto l'espressività poetica la quale sola è in grado di rivelarci la vera arte.

Non si può più mettere in dubbio l'esistenza di una letteratura canadese che ha ormai caratteri propri inconfondibili.

Per conoscere la situazione attuale della vita intellettuale e universitaria nel Canadà bisogna leggere l'ottimo saggio dello storico Jean Bruchési, autore di un recente volume *Canada réalités d'hier et d'aujourd'hui* e membro della Società Reale del Canadà, pubblicato nel « France-Amérique Magazine », numero speciale: *Canada* 1950.

Vi si afferma la nobile tendenza ad un progresso reale nel campo delle lettere e degli studi umanistici che non sia inferiore a quello materiale e qui il merito decisivo spetta alle Università e al « Conseil de Recherches des Humanités ». Un popolo si afferma e vive nella storia solo grazie al patrimonio spirituale ed intellettuale che ha dato e sta dando all'umanità. E il Canadà ne darà il suo, come ha fatto e sta facendo nel campo industriale e commerciale. Ma è venuto il tempo di far maggiormente conoscere nel mondo la sua letteratura e begli inizi ne abbiamo già in lavori come quelli di L. Bisson, *Le romantisme littéraire au Canada*, Paris, 1932; F. Mason-Jones, *Le roman canadien-français*, Montpellier 1931; J. Léger, *Le Canada Français et son expression littéraire*, Paris, 1938; J. F. Fraser, *Bibliography of French Canada Poetry*, New-York 1935 e *The Spirit of French Canada, a study of the literature*, New-York, 1939.

Claudio Isopescu

NOTIZIE DELLA "DANTE,,

● In collaborazione col *British Council* il Comitato di Buenos Aires ha organizzato un ciclo di manifestazioni storico-musicali. Lo stesso Comitato ha curato la proiezione di numerosi documentari culturali.

● Il dott. Nullo Minissi ha parlato ad Helsinki su « Dante e il mondo storico ». Al termine della conferenza la prima ballerina Elsa Sylvestersson ha eseguito alcune danze classiche.

● Nella città di Heidelberg è stata rappresentata la commedia « Il berretto a sonagli » di Luigi Pirandello. La recita è stata molto applaudita.

● Documentari sulla « Dante » e sull'arte barocca in Italia sono stati proiettati a Johannesburg nel Sud-Africa, nel corso di una manifestazione artistico-culturale del Comitato, alla quale è intervenuta gran parte della colonia italiana.

Nella stessa città si è iniziato un corso di lingua italiana per bambini.

● Un gruppo di soci della « Dante » di Berna ha compiuto un viaggio culturale in Italia per visitare i monumenti storici delle città di Firenze e Siena.

● La « Dante » di Kioto, in Giappone, ha organizzato una mostra di libri e riviste italiane, nonchè la proiezione di film italiani.

● Il poeta e compositore E. A. Mario, l'autore della « Leggenda del Piave » ha parlato a Castellammare di Stabia su « La vita e la poesia di Rocco Galdieri ».

● Presso la « Dante » fiorentina hanno tenuto conferenze, recentemente, il conte Stefano Jacini su « Tentativi di unificazione dell'Europa e causa del loro insuccesso »; e il conte Giuseppe Dalla Torre su « Il Giubileo nella Divina Commedia ».

● A Merano l'avv. Leone Ventrella ha tenuto una *lectura Dantis* sul V canto dell'« Inferno ». Successivamente il trio del conservatorio musicale di Bolzano eseguiva un concerto di musica classica.

● La filodrammatica della « Dante » di Thiene ha dato due recite con la rappresentazione di « Lumie di Sicilia » di Pirandello e « La scorseta de limon » di Gino Rocca. Per l'occasione il prof. Attilio Scarpa ha parlato sul teatro contemporaneo.

● Il ciclo delle conferenze dantesche organizzato dal Comitato si è chiuso a Pavia con una conversazione del prof. Giovanni Cenzato.

● Presso la sede del Comitato di Rimini è stata inaugurata una mostra personale del pittore Luigi Pasquini. Il discorso inaugurale è stato tenuto dal senatore prof. Aldo Spallicci.

LIANA FERRI - Disegno

TIPI E CARATTERI

delle antiche colonie Greche

Il fenomeno dell'antica colonizzazione greca fu così vario, nel tempo e nello spazio, da non prestarsi davvero agli schemi semplicistici cari a tante opere di « divulgazione », in cui si continua a ripetere ad esempio, che le colonie greche furono a base agricola, mentre le fenicie a base commerciale.

Le prime ondate colonizzatrici, svoltesi all'incirca tra il 1350 e il 1000 av. Cr., e originanti le grecità eolica, ionica, dorica, ed eolica meridionale (della Pamfilia e di Cipro) delle isole dell'Egeo, e delle coste orientali e meridionali dell'Anatolia, furono compiute da notevoli masse demografiche, le quali, soprattutto perchè spinte alle spalle, nel nord-est della penisola ellenica e nel Peloponneso, dai progredienti migratori Achei-Dori, si riversarono a fiotti nelle nuove terre, occupandole a viva forza. Ce lo attestano: per l'isola di Creta le più recenti distruzioni dei vecchi palazzi minoici, poi ricostruiti con architettura e suppellettile di tipo greco continentale; per la Troade l'incendio della VI città del colle di Hissaolik, e gli accenni dell'*Iliade*, derivati da un'anteriore epica eolica, alle 24 città prese da Achille e da Ulisse; per la Caria e la Cilicia gli accenni dei documenti ittiti agli attacchi degli Achei. Le popolazioni indigene solo in alcune zone limitate sopravvissero alquanto, come gli Eteocretesi nella parte occidentale dell'Isola di Creta e gli Eteocarpazi; ma per lo più furono assogettate come schiave, come a Creta stessa; o ricacciate più in là, come avvenne per i Filistei passati da Creta in Palestina, e per varie genti anatoliche, partecipanti, insieme con schiere di greci stessi, alle spedizioni dei « popoli del mare », contro il ricco Egitto. I Greci passati come su tanti ponti, di isola in isola, dalla penisola Greca nell'Anatolia, si stabilirono in gruppi distinti, in altrettante zone, ognuna proprio dirimpetto a quella di provenienza; costituendo delle entità etniche separate (solo ai margini si ebbero, zone ibride, eolico-ionica a Focea, ionico-dorica ad Alicarnasso), ciascuna delle quali si organizzò presto in sistemi federativi sociali e politici, per reggere, unita, alle reazioni delle genti indigene.

E poichè tali reazioni dovettero essere più gravi contro gli Eoli e i Dori che contro i Mediani Ioni, a cui fu precocemente possibile di stabilire rapporti pacifici e proficui, di commerci e di intesa culturale con le dinastie delle pingui vallate del retroterra, ne derivò che gli Ioni poterono più presto raggiungere uno spiccato sviluppo commerciale, economico e culturale, che ebbe uno dei più tipici riflessi nella loro eccezionale partecipazione alla seconda fase dell'operosità coloniale, iniziata intorno all'800, e rispecchiata nell'*Odissea*. Difatti i canti dell'*Odissea*, composti vari secoli dopo l'occupazione greca della Ionia, non descrivono affatto scene di migrazioni in grandi masse; ma imprese, più recenti, piratesche e commerciali, che come per i supposti viaggi di Ulisse in Egitto, tengono impegnati in paesi lontani piccoli gruppi, talora racimolati da varie zone; o di modeste e compatte popolazioni che, come i Feaci, lasciando le sedi avite, ormai indesiderabili, installano altrove una città con mura, templi e case, e si ripartiscono a lotti. Il terreno circostante, così come più tardi, in pieno VI secolo, fecero i compagni del deluso principe spartano Dorieo installandosi in Libia, e poi nella Sicilia occidentale, ed i vinti Focei di Alalia in Corsica trapiantandosi ad Elea.

In realtà i due tipi di imprese descritti dall'*Odissea*, erano spesso in rapporto logico e genetico tra di loro; poichè i privati-commercianti dovevano essere, in genere, come ci è detto ad es. esplicitamente per i Focei, gli informatori e gli invogliatori dei successivi emigranti, che aspiravano a stabilirsi in paesi lontani; sicchè spesso i fondachi dei primi si trasformarono, come a Cuma e a Zancle, nelle colonie dei secondi.

Era quella un'età in cui quasi tutto il mondo greco doveva apparire saturo di malcontenti del loro stato attuale, e di innamorati di tentativi audaci, gli uni e gli altri pronti ad emigrare; perchè quasi dovunque si erano prodotti gravi rivolgimenti politici, al passaggio del regime monarchico al potere oligarchico, e sovvertimenti economici per la sperequazione dei possessi agricoli; sicchè molte fazioni apparivano sopraffatte, e molti già possidenti spodestati; e dovunque una parte di questi diseredati, gettandosi nelle imprese commerciali e occupandosi nelle piccole manifatture nascenti, avevano acquistato uno spirito di avventura che li spingeva verso le spedizioni nautiche, rischiose ma redditizie, ed a prestare orecchio ai racconti, spesso esagerati, di chi magnificava le ricchezze naturali e la facilità dei guadagni dei paesi lontani.

Si realizzarono così spedizioni coloniali di varissimi tipi: dove come a Taranto, piuttosto per iniziativa statale, e forse anche per estromettere gruppi non desiderati di abitanti; dove per l'aggregarsi di disoccupati o « teti », provenienti da zone agricole in cui si erano formati latifondi dei nobili, e ricercanti soprattutto nuove terre da spartirsi, come fu dei coloni « achei » della Magna Grecia; dove per iniziativa collettiva di abitanti dei paesi più ricchi di materie esportabili (manufatti, ceramiche, metalli grezzi e lavorati) ed avidi di impiantarvi su terre che, oltre ai cereali, dessero loro la possibilità di scambio cogli indigeni di quei prodotti della madrepatria, come fu per gli stanziamenti dei Calcidati, dei Corinzi, dei Milesi e dei Focei.

Appunto perchè verso una stessa zona erano, parallelamente o successivamente, attratti gruppi distinti di emigranti, poteva darsi che in una stessa colonia si trovassero, come negli attuali sbocchi transmarini dell'emigrazione europea, genti greche di origine diversa; e tale ibridismo è ancora constatabile nei culti, nelle forme dialettali, nei segni alfabetici, negli istituti politici, negli usi e nei costumi; anche se in ogni caso, uno degli elementi coloniali prendendo il sopravvento sugli altri o per l'importanza demografica e politica, o per la priorità del suo trapianto e gli aiuti dati agli altri, o per aver fornito il « fondatore » (oikistès) ufficiale, diede alla colonia il nome attinto della sua madrepatria, di calcidese o corinzia e così via. Ma, appunto perchè col tempo quel rapporto d'importanza dei vari elementi potè mutare, ne conseguiva una modificazione della caratteristica della colonia; come avvenne per alcune delle colonie « calcidesi » della Sicilia, che da ioniche ch'erano, si dorizzarono.

Come già dicemmo, alcune zone della madrepatria greca ebbero una speciale importanza come convogliatrici di coloni: l'Argolide ed in ispecie la Corinzia, l'Eubea e specificamente Calcide, la Ionia ed *in primis* Mileto (a cui si attribuiva 90 colonie) e Samo e Focea che spinse i suoi stanziamenti fino in Spagna.

La fortuna e lo sviluppo di molte colonie difese soprattutto dell'indole dei loro rapporti con gli indigeni, vari a seconda delle zone e dei popoli. Così nell'Egitto, forte politicamente, i greci non riuscivano ad andar oltre al tipo dello scalo commerciale, del fondaco, sicchè a Naukratis vivevano uno accanto all'altro, in propri quartieri, i mercanti di dodici zone greche.

Altrove la bellicosità degli indigeni, la loro nomade barbarie, e la scarsa esigenza di scambi, non permisero ai coloni che di scambiare i prodotti agricoli e forestali del luogo con manufatti greci, come sulle spiagge settentrionali del Mar Nero. In altre zone, per la filoxenia e pacificità delle genti locali, la complementarità dei prodotti di scambio, e la affinità psichica, si stabilirono così cordiali rapporti tra gli indigeni ed i greci che i due elementi vissero affiancati, come fu per i Siculi e i Calcidesi a Leontini, e per i Focei e gli Iberi ad Emporie. In altri i greci, dopo di aver vinto e ridotto a schiavitù gli indigeni, come per i *Cilliri* a Siracusa, vennero a disporre di sufficiente territorio per i lotti da assegnare alle prime ondate di coloni; ma poi dovettero ampliare gradatamente l'occupazione con sottocolonie, per dar terre ai nuovi venuti, e per far fronte allo sviluppo demografico della colonia stessa; iniziando così le prime espansioni egemoniche.

Spesso però le difficoltà maggiori non furono create ai coloni dagli indigeni, nè dal clima e dal mare; ma da altre colonie greche stanziate in zona prossima, come accadde ai Megareti, che dopo di aver vivacchiato, spesso spostandosi, stretti tra i Corinzi di Siracusa e i Calcidesi di Catania e di Leontini, si decisero a inviare una sottocolonia nella lontana Selinunte; o da elementi coloniali di altre nazionalità, come i Cartaginesi, che impedirono ogni durevole stanziamento ellenico nella Sicilia occidentale, o da altri popoli talassociati, come gli Etruschi, che impedirono ogni stanziamento greco a nord di Cuma, fin sulle coste Liguri, e cacciarono i Focei fissatisi in Corsica.

Quanto ai rapporti delle colonie colle loro madrepatrie ufficiali, furono anch'essi vari e fluttuanti; in alcuni casi assai stretti per più forti, se pur temporanei, vincoli economici, commerciali e politici; per lo più ridotti ad atti di reverenza filiale, specie di carattere religioso; talora sfocianti in inimicizia aperta, per dissensi di varia indole; in pochi casi strettissimi, quando si tratti di colonie, o di sottocolonie di creazione statale e di tipo militare (come le « cleruchie » ateniesi, simili alle colonie romane), restituite per occupare e difendere militarmente una zona conquistata dalla madrepatria.

Altrettanto varia fu poi, naturalmente, la funzione culturale di ogni colonia o gruppo di colonie. Le più fiorenti costituivano, per lo più, dei centri distinti e fondamentali, sia di diffusione dei concetti e sistemi greci fra gli indigeni, sia di assorbimento di quelli indigeni da parte dei greci; sì da creare tante parallele zone di cultura mista (Koinai) greco-indigena, differenziate tra di loro; come chiunque può facilmente constatare confrontando i ruderi monumentali, e la superstite produzione artistica, letteraria, industriale, etc., ad esempio della Cirenaica, della Sicilia, della Massaliotide, e della Tarantina.

Luigi Paretı

UN CENTRO
di ricerche teatrali

Con il medesimo titolo, la rivista *Sipario* (n. 51, luglio) ha dato notizia della costituzione, a Roma, di un Centro tanto sospirato quanto necessario. Un giornale come il nostro, particolarmente desideroso di impegnarsi negli aspetti culturali della vita teatrale, non può tacere l'avvenimento, nè aspettare i primi passi dell'istituzione, per dedicarle almeno il saluto e l'augurio affettuoso che essa merita. Invero, a questo punto, e per quel che se ne sa, nessun altro intervento sarebbe legittimo; e se diremo qualche parola più del necessario, i fondatori del Centro vorranno prenderla come prova dello zelo che la loro lodevole iniziativa suscita in tutti gli studiosi.

Quel che se ne sa è, infatti, poco, e tuttavia abbastanza perchè si possa concepire la più lieta speranza, e manifestare qualche riserva di cui, eventualmente, si giovi l'istituzione sull'avvio.

Per la *Storia del Teatro* è prevista la costituzione di uno schedario nazionale, che farà funzionare un ufficio di informazioni e ricerche bibliografiche. E' prevista anche la pubblicazione di testi rari e di studi critici originali.

Per la *Storia della Tecnica della Scenografia e del Costume*, il Centro curerà la raccolta di documenti e fotografie.

Per la *Storia delle Estetiche e delle Forme Teatrali*, si sarà particolarmente attenti ai sistemi d'interpretazione e di regia e alla storia della critica teatrale. « E arriviamo così, prosegue *Sipario*, attraverso voci di minore importanza, a un altro scopo: l'*Educazione dell'Attore*. Un'educazione intesa in un senso strettamente tecnico, dalla fonetica alla psicologia della parola, alla mimica, ecc. ».

Anche più confortante e più chiaro di questi chiarissimi punti programmatici, l'elenco dei componenti del Consiglio: Bellonci, presidente; Praz, Pacuvio, principale animatore dell'iniziativa, Apollonio, Trabucco, D'Amico, De Sanctis, Fiocco, Guerrieri, Ludovici, Pavolini, Piccinato, Frampolini, Torraca; confortante, a meno che la varietà dei gusti, delle tendenze e della cultura dei consiglieri summominati, non abbia a costituire un impedimento alle realizzazioni, piuttosto che l'incentivo sperato alla varietà, complessità e — in senso particolarmente augurale — totalità delle ricerche. Se dovesse profilarsi il peggio, siamo tuttavia sicuri che l'autorità, la passione e il ben noto eclettismo di alcuni componenti, a cominciare dal Presidente, basterebbero a indurre tutti gli altri a ritrovare un piano di lavoro comune e l'accordo necessario.

●

Ma poichè, anche se in forma ottimistica, abbiamo espresso un dubbio, ci sia lecito dir sùbito ciò che ci brucia la lingua e che, secondo noi, avrebbe il potere di rimuovere tal dubbio e altri collaterali.

Accanto, non sopra, ma in una particolare funzione di consultori autorevoli e determinanti (soprattutto in quanto volontariamente scelti dai Consiglieri), piacerebbe vedere alcuni tra i maggiori rappresentanti della cultura universitaria, insomma gli specialisti di Letteratura italiana, che il Consiglio riconoscesse congeniali e adatti: una specie di Senato accademico a cui sottopor e per la critica ultima e spassionata, le decisioni e gli indirizzi, soprattutto riguardo al primo punto: *la Storia del Teatro e la pubblicazione dei testi rari e di studi critici originali.*

Che si pensi a un Momigliano, a un Russo, a un Sapegno, a un Bosco.... non significa che manchino nel Consiglio autorità più o meno equivalenti, nè significa che si dubiti della filologia o della preparazione storica, mettiamo, di un Praz, di un Bellonci, di un Apollonio, di un D'Amico: significa invece che vorremmo veder corroborata la minoranza in cui più crediamo, da un complesso, per così dire esterno e parallelo, che autorevolmente coonestasse le decisioni più sagge, le più lente, le più caute e costruttive, che l'esperienza ci dice esser sempre promosse dalla minoranza e contrastate dagli altri. Inoltre, chi non sa che il Teatro mette fatalmente in tavola interessi e passioni che hanno poco da spartire con la scienza? Poco male se gli impeti pur costruttivi dei teatranti puri, saranno moderati e avviati dalla ponderatezza dei filologi. Di contro, la scalpitante impazienza dei giovani servirà mirabilmente a trascinare la recalcitrante prudenza del senato, costringendolo a fare, far qualcosa comunque, anche se non sempre sia possibile far presto e bene.

Ma vorremmo fosse ben chiaro che la nostra proposta non ha radici nella diffidenza e nemmeno nella disistima, sia pur parziale, di nessuno. Noi pensiamo che un organismo come il *Centro* avrà bisogno di notevoli finanziamenti, e per quanto non sappiamo come i fondatori abbiano preveduto di procurarseli, immaginiamo che anch'essi vorranno ricorrere allo Stato che, almeno in questo caso sarebbe il più logico sostenitore. Ebbene, per la pace dell'on. Andreotti o di chi altri mai dovesse ricoprire il suo posto, non sembra inopportuno che la decisione del finanziamento sia presa in seguito alle maggiori garanzie; con ciò intendendosi dire, che quanto più illustre apparirà la composizione del *Centro*, e quanto più assicurato il suo funzionamento, tanto più volentieri lo Stato potrà risolversi a sostenere le spese. Vedano, i consiglieri amici, che già pensiamo alle inevitabili cagnare che si leveranno — si potrebbe indovinare dove e con quali firme — all'atto dello stanziamento.

●

L'altro punto di cui la nostra proposta è particolarmente sollecita, riguarda la pubblicazione dei testi rari e degli studi critici originali.

Gli studi critici possono risolversi nel saggetto brillante ma caduco, che consciamente o inconsciamente fiancheggia interessi contingenti, o possono mirare a effettive chiarificazioni e contributi di cui ognun sa quanto abbia bisogno la nostra storia letteraria nel campo del teatro. Vivano pure i primi, a condizione che siano ben puntellati dai secondi, così che l'attività complessiva del *Centro* risulti un tutto armonico, con radici profonde nel passato e diramazioni bronchiali nel presente. Ma, come il saggio scientificamente fondato non si scrive per caso e nemmeno si riconosce senza specifica preparazione, non ci sembra imprudente che il maggior numero possibile di accademici collabori ad additare in quale campo sarebbe opportuno dirigere le ricerche, qual sia lo stato di una particolare tradizione, in qual senso il Centro suggerisce e spera che la ricerca avvenga, affinchè, almeno in piccola parte, il lavoro dipenda da un piano organico, e il profitto incida realmente nelle future pagine di storia letteraria. E' ovvio che la concomitante indicazione di un problema critico da parte di più consiglieri e consultori, costituisce di per sè una prova di necessità, e insieme una garanzia che il denaro dello Stato non è speso, nel caso specifico, per accontentare fervori occasionali nè fisime momentanee.

E' quasi superfluo dire in quale rapporto stia la nostra proposta con quella parte del programma che riguarda la pubblicazione di « testi rari ». Poichè il criterio della pubblicazione non potrà dipendere soltanto dalla rarità del testo, ma anche dalla vitalità di esso, non sembra inopportuno ricorrere per giudizio e controllo a quanti più possono collaborare per ragioni ovvie. Inoltre, la pubblicazione di un testo raro, è augurabile ed elementare che sia pubblicazione di un *testo critico;* fatto che presuppone una disciplina e una scuola, ed anzi la collaborazione di più scuole, di cui possono essere impiegati elementi ed interessi, ricerche e studi già avviati. Per certo genere di lavoro bisogna salire a tal grado di specializzazione, che soltanto il concorso di più specialisti può garantire l'ampiezza del piano programmatico. E come il Praz, ottimo filologo e critico insigne, o gli altri sopra citati, avranno già l'occhio sopra particolarissimi temi, tanto più rari quanto più seriamente meditati e scelti, altri specialisti potranno indicare la condizione testuale di autori prediletti, forse per decenni tenuti in petto e destinati a quelle poche settimane che avanzassero e che non avanzeranno mai. Di tali problemi critici già nettamente individuati e avviati alla risoluzione, anche i consultori sapranno fare grazioso dono al Centro, e se il Centro vorrà, i consultori potranno dirigere particolari ricerche e curare alcune pubblicazioni, con ciò fornendo garanzia e lustro non privi di riflessi nei confronti dell'editoria.

Infatti, ci sembra escluso che il Centro possa pubblicare in proprio un numero ragionevole e significante di opere. Ma, per fortuna, non mancano editori lungimiranti (per citare gli estremi tra i possibili: un Laterza o un Bompiani) che, per diverse ragioni e considerazioni editoriali, potrebbero concorrere all'impresa o assumerla totalmente. Date a questi editori la sicurezza che i testi critici del Centro siano da ritenersi, al lume dei soliti criteri, definitivi; date loro la speranza che la Scuola, prodigiosa acquirente, s'interessi a tali pubblicazioni (il che accadrà facilmente, se avranno parte in esse, appunto i più alti rappresentanti della Scuola), e quegli editori non esiteranno ad assumersi l'onore, ben sapendo che l'onere sarà piuttosto da sbandierarsi che da subire, perchè la scuola ha sete di nuovo, e brontola nel tirare la cintola, ma finisce sempre con l'acquistare un Mussato, un Trissino, un Rucellai, un Buonarroti, un Gozzi.

Vladimiro Cajoli

Una scena di «Accadde in settembre» della Paramount proiettata in questi giorni al Festival di Venezia

MUSICA PER I PRIMI CRISTIANI

(*Continuazione della pag. 3*)

influsso che un tempo aveva esercitato su di essa. Ora la musica greco-romana aveva tre modi: l'enarmonico, il cromatico e il diatonico. L'enarmonico ai tempi di Gesù Cristo era quasi scomparso: non restavano che il cromatico e il diatonico. Ma il cromatico era il genere infamato, molle e sensuale, dal suono flebile e appassionato, si riteneva proprio della gente effeminata, e non si usava mai per il canto corale. Per il canto corale invece si usava molto il diatonico, un sistema cioè tutto pieno di nobiltà, che soltanto una mente informata all'armonia com'era quella dei Greci poteva felicemente ritrovare in una spontanea successione di toni e semitoni. Sensa dubbio la Chiesa primitiva doveva basare il servizio liturgico sul canto corale dei salmi. Il Cristianesimo primitivo era già in possesso di una grande tradizione poetica alla quale non poteva rinunciare perchè completamente evoluta, e conservata gelosamente attraverso il canto sinagogale. Il Salmo, con il suo parallelismo di concetto, era per quelle anime orientali di un'efficacia quasi affascinante, alla quale le prime generazioni cristiane dovevano necessariamente sottostare. Difatti sorse ben presto fra di loro la salmodia responsoriale, la più antica officiatura liturgica che la Chiesa ricordi.

Ma questa poesia dei salmi, per quanto sublime, con accompagnamento musicale, se si vuole, poco variato e spesso monotono, come poteva bastare al nuovo pensiero cristiano tumultuante di una realtà potentemente vissuta e di un carattere universale? Era quello l'inizio di un'età eroica come nessun'altra, destinata a vagliare gli spiriti per maggiori conquiste: e non poteva che spingere imperiosamente tutte le attività dello spirito ad una esaltazione lirica, che attraverso termini e concetti più vivi e più sentiti si traducesse necessariamente nelle forme dell'inno, — inno dalla forma irregolare, senz'altro ritmo che quello dell'accento, inseparabile in questi momenti di esaltazione; ma un inno fatto tutto di poesia purissima e vibrante di affetto sincero come i canti estatici dei popoli primitivi. E da quest'ultimo non poteva essere disgiunta la melodia, conseguenza essa pure necessaria di una declamazione lirica in un animo esaltato. Sant'Agostino, commentando il versetto 17 del *Salmo CXLVIII*, dice chiaramente che cosa s'intendesse allora per inno: « Sai tu che cosa sia un inno? E' un canto in lode d'Iddio. Se tu lodi Iddio, ma non canti, il tuo non è un inno: e se tu lodi qualunque altra cosa che non riguardi Iddio, ancorchè tu lodi cantando, il tuo non è un inno. L'inno dunque deve avere il canto e la lode e il pensiero d'Iddio. E la lode d'Iddio espressa cantando si dice inno ».

Non solo; ma noi sappiamo che quanto più l'esaltazione è profonda e duratura, tanto più l'inno, parole e melodia, abbandona la terra e si solleva al Cielo. Che i primi Cristiani avessero soltanto i ricordi e gli esempi per ispirarsi, la realtà della vita fatta di fede intrepida e di carità ardente, non è esatto affermarlo. L'effusione dei doni dello Spirito Santo non era cessata con l'estinguersi delle lingue di fuoco il giorno della Pentecoste, ma era continuata nei primi secoli, manifestandosi in effetti portentosi, — se non tutti, parecchi almeno, come la profezia e il dono delle lingue, — dovevano manifestarsi sulle bocche degl'ispirati in forma di eulogie, di preci, di salmi, di cantici: in uno stile cioè che fosse più elevato dell'ordinario, e vivificato sempre, alla maniera degli Orientali, da una recitazione melodica e ritmata, da un canto più o meno solenne secondo le circostanze. E difatti è proprio San Paolo a parlarci di un carisma speciale della salmodia che comprendeva inni e lodi spirituali. Ora domandiamoci quale fosse il ritmo di quella melodia. « E' probabile supporre, risponde Righetti, che la Chiesa primitiva, messo da parte il cromatico e l'enarmonico, abbia scelto il sistema diatonico greco per dare ai nuovi suoi canti una forma melodica chiara, seria e bene ordinata ». E questa che il Righetti ama chiamare semplice probabilità acquisterebbe certo più forza se volessimo considerarla insieme ad un altro fatto ormai non dubbio, come cioè somiglianze di struttura melodica ci siano fra i canti liturgici di quei primi Cristiani arrivati sino a noi, ed un frammento di *scolio* accompagnato da notazione musicale ritrovato a Tralle nella Libia, sulla *Stele funeraria di Sicilo*, — siamo forse alla fine del primo secolo: — e somiglianze anche con alcuni inni musicati che si attribuiscono a Mesomède di Creta, vissuto ai tempi di Adriano e Antonino: fra questi infine è lo stesso *Inno cristiano di Ossirinco.*

E' vero sì che l'ispirazione quando è profonda o soprannaturale come doveva essere per quei primi Cristiani, attinge ad un'altra sorgente facendosi eco spontanea e diretta di mondi misteriosi; e quindi non avrebbe bisogno di formule o insegnamenti umani per tradursi in ritmi ed in suoni, se il ritmo ed il suono hanno origine dalla stessa sorgente misteriosa. Ma ordinariamente le cose, in questo povero mondo, avvengono in tutt'altro modo, perchè la grazia non ama distruggere la natura; ed i prodigi anche i più strepitosi sogliono manifestarsi soltanto per vie a noi accessibili. Di conseguenza, anche nei momenti di vera ispirazione carismatica, la melodia non poteva tradursi all'esterno che attraverso quel genere di musica, purificato sì e spiritualizzato quanto si voglia, che suonava più grato e più adatto al loro orecchio; e questo come abbiamo visto, non poteva essere che il sistema diatonico, il sistema, poteva dirsi allora, dell'avvenire; tanto che fu proprio su questo sistema che Sant'Ambrogio di Milano impostò i suoi Inni, destinati a quello sviluppo che tutti sappiamo.

Renato Torniai

Amedeo Nazzari e Jaqueline Parreux in «Eroi e briganti» (Foto Vaselli)

LA RADIO

LENTICCHIE ?

Vogliamo esser tra i primi a congratularci con Salvino Sernesi, beneaugurando alla sua creatura prediletta, il Terzo Programma. Esso sta per nascere: la maieutica ufficiale lo dà per certo al 1° ottobre.

I nostri lettori non avranno dimenticato l'avversione da noi dimostrata per un'impresa che avremmo posposto ad altre più fruttifere, e forse ricorderanno anche i motivi da noi addotti affinchè l'opposizione non sembrasse retriva e preconcetta. Le nostre convinzioni non sono affatto mutate, ma lo stato d'animo con cui affrontiamo nuovamente il tema, è certamente tra i più sereni che gli inventori di esso potrebbero aspettarsi da noi. Il fatto che le idee ufficiali discordino dalle nostre e non proprio per un'inezia, non può impedirci di riguardare con il dovuto rispetto a una realizzazione certamente impegnativa e grandiosa, raggiunta attraverso difficoltà ed opposizioni accanite, nel superare le quali il Sernesi e i suoi più diretti collaboratori hanno dovuto sposare la tenacia dei pionieri con la diplomazia più avveduta. Il Terzo Programma, o programma culturale, ha le sue buone giustificazioni e precedenti insigni. Non sappiamo ancora come le ambizioni e i propositi culturali saranno realizzati, ma sappiamo che le difficoltà relative non avranno tanto peso, da non poter essere rimosse dagli uomini di eccellente cultura di cui la R.A.I. già dispone, potendo inoltre valersi di illimitata collaborazione all'esterno. In realtà, stimiamo assai facile la vita di un programma effettivamente culturale che vuol dirigersi a uomini di cultura, in cui sia almeno il bisogno e l'amore della cultura e, in certo modo, la pratica del suo verbo. E' chiaro che, per mille rivoli, il pensiero italiano, europeo, mondiale, potrà affluire ai microfoni, e nei mille aspetti della sua estrinsecazione sarà sempre utile e gradevole, a chi voglia occuparsi soltanto di cultura. E' anche chiaro che la critica radiofonica, rispetto a tale programma, cesserà quasi di occuparsi della radiofonia e dei suoi compiti, vedendola press'a poco degradata a mezzo o strumento del porgere, anche se il Terzo Programma dovrà tentare le esperienze radiofoniche più ardite: gocce d'acqua in un oceano. Quanto meno, la critica assumerà un indirizzo decisamente estetico, appunto quello che ci interessa mediocremente, tra tante cure di più vasto respiro. In effetti anche la nostra fatica settimanale sarà facilitata, perchè sarà sempre più agevole parlare di fatti concreti che non di aspirazioni vaghe, e la nostra cultura si gioverà di apporti preziosi: di che non potremmo non manifestare la più sincera gratitudine agli inventori del Terzo. Ma, se ci adagiassimo nella soddisfazione del nostro comodo e dell'utile nostro, dimenticheremmo lo scopo principale di questa rubrica; onde sembra opportuno promettere subito che continueremo ad occuparci prevalentemente degli altri due programmi, anzi quasi esclusivamente del primo.

Il quale ci si annunzia capace « di soddisfare con giustizia distributiva tutti i gusti » (opuscolo pubblicitario della R. A. I.), di fronte al Secondo, o « Programma leggero, quel programma che si organizzerà in maniera tale da esser sempre divertente, da fornire quanto, essendo già noto, la gran parte del pubblico domanda di riascoltare con frequente periodicità » (ib.).

Ebbene, senza aspettare il senno di poi, e nell'intenzione di attuare la critica costruttiva che la R.A.I. dichiara di preferire, noi crediamo di poter rilevare pericolosa fluidità in quell'espressione programmatica, del « soddisfare con giustizia distributiva tutti i gusti ». Intanto, la frase, in ciò che può avere di positivo, sembra incline a identificarsi con la definizione del Secondo Programma, che, a rigore, sembrerebbe tautologia del Primo, appena differenziato dal fatto delle repliche. Inoltre, la materia dei due primi programmi, non sembrerebbe nè rinnovata nè rimeditata, in seguito all'attuazione del Terzo. Ora, noi confessiamo di salutare con tanta maggior fiducia e simpatia questa nuova creatura del Sernesi, quanto più essa sembra prometterci di liberare almeno un programma, il primo, da impegni e convenzioni che, secondo noi, attediavano inutilmente la radiofonia precedente. Abbiamo più volte riconosciuto che i compilatori dei programmi radiofonici dovevano tener conto dei gusti e delle capacità di ascolto del pubblico più eterogeneo; e, poichè era più facile parlare ai propri simili che non educare gli altri, la maggior parte delle parole diffuse dagli altoparlanti erano dedicate alla minoranza degli ascoltatori.

Lasceremo a chi ci crede, l'opinione che gli uomini colti sostino a lungo dinanzi agli apparecchi; si avrà tutto un Terzo Programma con cui sperimentare, illudersi o deludersi. Ma vorremmo che Salvino Sernesi non si facesse soltanto ripetitore diligente di sostanza radiofonica già fattasi preziosa almeno in Francia e in Inghilterra: ci augu

(*continua a pag. 8*)

V. Incauda

NOVITÀ IN LIBRERIA

LE TERRE DEL SACRAMENTO

DI FRANCESCO JOVINE

Sull'opera di Francesco Jovine e sul suo ultimo romanzo (« Le terre del Sacramento », edizioni Einaudi), uscito postumo, ha richiamato nuovamente la attenzione del pubblico il Premio Viareggio. Premio orientato quant'altri mai, tanto che in cinque anni non si è mai usciti dall'ambito degli scrittori comunisti o dichiaratamente filocomunisti: cosa questa che ha finito con lo svuotare di ogni valore il premio stesso, nuocendo perfino a chi avrebbe dovuto giovare.

Così è capitato anche con « Le terre del Sacramento », romanzo per nulla affatto privo di pregi, ma che indubbiamente ha risentito degli intenti polemici e dello schema politico che il suo autore volle dargli.

La tendenza naturale ad un'intima compostezza, ad una armonia nella quale dovessero sistemarsi i fatti e le idee, portò Francesco Jovine ad indagare la storia degli uomini, a tentarne le vie necessarie. Assunto di grande impegno, nel quale lo scrittore veniva affinando una materia forse ancor grezza e una capacità narrativa non del tutto matura, ma comunque dimostrando di possedere positive qualità di narratore. Questo spiega e giustifica la meccanicità di talune situazioni nei suoi romanzi e nelle sue novelle, la coesistenza di elementi realizzati e di altri sfocati o disarmonici o superficiali; infine l'eco di autori che quei fini estetici raggiunsero e realizzarono con la loro arte.

Un mondo poetico, insomma, che naturalmente urgeva nello scrittore, che andava sperimentandosi e componendosi, portato a raggiungere quell'equilibrio fra intuizione ed espressione nel quale si compendia la fantasia.

Qualità e carenze, queste, che si trovano anche nell'ultimo romanzo di Jovine: ed è peccato che si debba con esso pervenire al consuntivo sull'opera di uno scrittore di così sicuro ingegno.

In questo suo ultimo lavoro Jovine ha voluto affrontare una questione ancora di attualità; ha voluto cioè indagare le cause per le quali nel primo dopoguerra si pervenne alla dittatura, accantonando le strade fino ad allora seguite nel campo politico e sociale. Tale indagine lo scrittore ha condotta ponendosi su una base chiaramente classista: base nella quale ha affogato quel conflitto di idee e di generazioni che, a suo parere, rappresentava un aspetto solo superficiale del problema italiano di quel dopoguerra.

L'eroe della favola è infatti Luca, figlio di contadini che ha studiato, prima in seminario poi nelle scuole pubbliche, ed ora tenta invano di laurearsi preso com'è nelle spire della miseria, impossibilitato a frequentare l'università, come fanno i veri borghesi, come pare non debbano poter fare i proletari che tentano le vie della borghesia. Ma Luca non è solo il sintomo di un errore cui sono indotti i proletari illusi di potersi imborghesire: egli è anche il simbolo di un « richiamo della classe sociale », perfettamente inquadrato nella dialettica del materialismo storico. Forte fisicamente e buono e ingenuo di carattere, dopo avere scartata la carriera ecclesiastica sentendo di non possedere la vocazione per il sacerdozio, Luca si fa espressione e rivendicatore delle aspirazioni della sua classe e muore pochi giorni dopo la marcia su Roma in un conflitto con i fascisti del suo paese (che naturalmente appartengono alla borghesia e si fanno strumento atto a schiacciare le aspirazioni proletarie) mentre guida i contadini alla occupazione di alcune terre, le « Terre del Sacramento », un feudo già tolto alla Chiesa dopo l'unità del Regno, comprate poi da un signorotto locale e mai coltivate: un pò per la superstizione dei contadini, un pò per l'incuria dei proprietari. L'ultimo dei quali, don Enrico Cannavale, tipica espressione di decadenza borghese, vive fra i debiti, il gioco e le donne, coltivando vanamente e vagamente idee di rigenerazione sociale: illusione destinata a crollare di fronte alla rigida necessità dei principi marxisti che negano ogni possibile processo di osmosi fra le classi. E difatti origine dell'errore di Luca e delle sue illusioni è proprio l'apparente buona volontà di don Enrico e di sua moglie Laura, vera Circe borghese, la quale impania Luca e sfrutta i contadini nel tentativo di bonificare le « Terre del Sacramento » con la promessa di darle poi in enfiteusi ai cafoni, e finisce invece con il tradire tutti affidandosi ad una società di banchieri e di capitalisti.

Come si vede esiste nel romanzo uno schema ben definito e rigidamente conseguente, ed ogni personaggio ha una sua determinata funzione nell'assunto polemico che lo scrittore si era proposto: assunto che, qualora lo si volesse esaminare nei suoi valori storici ed in quelli teorici darebbe luogo a non pochi appunti. Ma sarà bene tralasciare tale disanima in quanto esso ha già molto pesato sui valori estetici del romanzo che gli deve quanto vi si riscontra di semplicistico e di gratuito.

Va comunque chiarito che lo schema qui tracciato per ricavare il succo della favola non deve trarre in inganno il lettore. Non siamo infatti di fronte a un romanzo nel quale la sola tesi valga e riesca a distruggere tutti i valori estetici dell'opera. In realtà Jovine è riuscito a mantenere il suo racconto sul piano della narrativa e della fantasia, e seppure il meccanismo polemico e lo assunto ideologico sono rigidamente osservati, ci troviamo di fronte alla rappresentazione di uomini, di sentimenti, di ambienti, non alla enunciazione di principi grossolanamente travestiti. Perciò i difetti si riscontrano sul piano dell'arte, malgrado l'influenza evidente della tesi sull'espressione.

Difetti di proporzione e di prospettiva, come il tentativo di riproporre i problemi della Chiesa, del sacerdozio e della sua missione attraverso due sacerdoti che ricordano troppo da vicino identici problemi manzoniani: un don Settimio, specie di don Abbondio invipерito e goloso, e un don Giacomo che parla per dialoghi socratici e che, fatte le debite proporzioni, vuol stare fra padre Cristoforo e il Borromeo: tutto ciò senza contare una predica con flagellazione e conseguente auto-de-fé: episodio in cui la materia e l'arte scadono malamente.

Difetti di gusto vero e proprio, per cui la descrizione della vita provinciale, ricca di arguzia, di ritmo interiore, talora si accomoda nel banale e non riesce ad evitare la macchietta.

Difetti, infine, di respiro: soprattutto nella scena finale in cui l'autore avrebbe voluto raggiungere le vette dell'epopea senza tuttavia riuscirvi.

Comunque, e malgrado le riserve che abbiamo avanzate, « Le Terre del Sacramento » resta un romanzo, come dicevamo, non privo di pregi, un affresco nel quale i colori vivi o sfumati hanno quasi sempre una loro intima necessità, e seppure il complesso non risulta nè valido nè armonioso, tuttavia denota serietà di impegno e capacità narrative tali da far rimpiangere le doti del suo autore, il quale, molto probabilmente, nelle sue stesse virtù di artista avrebbe trovato la consistenza di un mondo più vigilato, più sicuro e più umano.

N. F. Cimmino

NEL GIARDINO DI CANDIDO

L'accostarsi di Pancrazi alle opere di poesia o di narrativa, preferibilmente, è sempre garbato, lento ma fermo. Ama mettersi in comunione con i suoi autori più per alcuni aspetti particolari, dirò, minori, che fronteggiarli per quel che essi possano dire nell'insieme dei loro motivi e della loro ispirazione. « Più d'ogni altro scrittore moderno il Manzoni sembra favorire e stimolare nei critici il gusto, il piacere o l'ingegnosità del commento marginale e delle postille. Che può essere un modo di critica anche squisito, a patto di trovare l'ingegno adatto ». E' come un entrare per la porta di servizio per poi uscire dallo ingresso principale. Poichè i suoi saggi se seguono quella via e si accostano cautamente a quegli autori finiscono poi, con la ripresa dei grandi critici, ad impostare validamente problemi di centrale interesse. Ecco qui due recenti raccolte. *Nel giardino di Candido* (Firenze, Le Monnier), e *Scrittori d'oggi* (5a serie, Bari, Laterza), che possono integrarsi a vicenda, quella comprendente saggi da Fra Giordano da Giano (1195) al Verga, questa abbozzi ed avvii alle più recenti prove di autori italiani d'oggi. Ma la forma e la misura del saggio, l'intento e i modi sono gli stessi. Il Pancrazi ama conversare con i suoi autori, dicevo, ed è così. « Per voler bene a fra Giordano, basta restare un pò in sua compiagnia: e questo è uno di quei libretti che non ispirano gran discorsi, ma piuttosto il desiderio di trovargli altri affezionati per leggerlo insieme ». Questo accostarsi tradisce in fondo maturità di critico, ma anche arte di narratore. Molte parti di questi saggi, oltre al tono generale di impostazione di essi, riportano il lettore a *L'Esopo moderno* (1930) e a *Donne e buoi dei paesi tuoi* (1934). Tenendo presente la bonaria malizia, la saggezza, la concreta nostalgia di queste opere, leggete i saggi: *Il diavolo sotto il letto*, *I Romanzi sopra il banco* e *I proverbi e le noci*. Questa identica posizione di fronte alla vicenda fantastica e al fatto critico è del narratore ed è del critico, e stabilisce la circolarietà dei motivi nell'opera del Pancrazi. Da ciò scaturisce quel senso di ambientazione morale in cui respirano tutte le sue figure. Ogni profilo tratteggia anche gli elementi biografici e in essi si va cercando, senza alcuna sofisticazione e cautamente, le linee di guida all'arte. Così per il Sacchetti: « *Il libro delle rime* non va considerato sōltanto come il canzoniere del Sacchetti, ma un pò anche come il suo diario e il suo epistolario, diciamo pure una specie di zibaldone poetico ». Gli elementi di raffronto sono in generale presi nel tempo dell'autore, così nei saggi sugli scrittori d'oggi; per gli altri invece, ma anche raramente, ama riportarsi dai secoli passati ad oggi, non mai per spirito di burbanza (qui' c'è tanta cultura dissimulata), ma per un bisogno di esemplificazione, quasi per una necessità di fabulare che riporta noi lettori all'origine dello spirito critico del Pancrazi su chiarito.

« Chi ha ricordato il Burchiello e burchelleschi a proposito dei poeti ermetici, ha detto una sciocchezza a due facce. E' vero che questi e quelli prescindono dalla logica; ma gli ermetici cercano suggestioni sopratutto nel suono e nella musica e i burchelleschi nello sgargiante colore, nel timbro secco, nel rabesco. L'oscurità del Burchiello lampeggia tutta di lucidi e intersecati segmenti. Quelli puntano sull'arcano e lui se mai su uno spregio o un assurdo che nasca da un eccesso di evidenza. Modernamente il Burchiello non sbocca in Mallarmé, piuttosto nello Stecchetti sbolenfio o in Petrolini quando, per esempio, sillabicamente giuoca con le labiali: « Fiore di pipa spenta in bocca a un pollo ». Qualche volta questi accostamenti nascono in lui come esigenza polemica, sempre smussata, garbata, ove si sente difendere innanzitutto il valore morale di una tradizione, e la presentazione è fatta con la casta parola del buon senso toscano. Ecco qui un'altra parte su cui il lettore è chiamato a fermare la sua attenzione: ed è polemica sotto forma di arguzia e di dialogo, che vale un trattato. « Che piacere, anche oggi, se accada di mettere sotto gli occhi a un romanziere novellino e nutrito soltanto di « meduse » (ce n'è tanti), una novella mettiamo del Boccaccio; la novella per esempio della vedova e dello scolaro: — In cortesia, rilegga qui! —; e dopo veder lui che alza gli occhi al cielo meravigliato e in sua favella esclama il suo entusiasmo: — ma allora anche il Boccaccio è un surrealista! — Oppure fargli leggere la travolgente burla giocata dagli amici al Grasso Legnaiuolo: — Ma questo Manetti aveva scoperto l'uomo che perde sè, anche prima di Pirandello! — O fargli vedere Benvenuto tra sortilegi e scongiuri notturni al Colosseo: — Ma questo è realismo magico! Oh che credevate di averlo inventato per l'appunto voi, il mondo? ». Ogni elemento di struttura culturale è allontanato da queste pagine, per cui la prosa acquista un castigato lepore, unà intimità franca e riposata, che fa ricordare il Panzini. Il Pancrazi è critico che ha dissimulato la critica nella vigoria del prosatore e la sua pagina si tende come in un invito al lettore. Varrà chiudere con queste osservazioni fatte sulla critica a proposito del Tommaseo: « Lasciando le ipocrisie, critici senza veleno, non esistono: voglio dire che ogni critico, prima di scrivere, nella sua camera oscura, deve aver pensato sul suo uomo molte più cose, e più severe cose, che non dica; e il critico tutto bonario e innocentino sarebbe poi un imbecille da non piacere a nessuno. Ma c'è, anche per i critici, un'arte di adoprare e dosare gli utili veleni affinchè non diventino, a sè prima che agli altri, micidiale veleno ». E' questo il carattere di Candido.

Aldo Vallone

UN LIBRO DI BLONDEL

Il pensiero filosofico è sempre il pensiero di un filosofo, che vive nella propria epoca, che partecipa alle inquietudini e aspirazioni del proprio tempo, traducendole ed esprimendole nella ricerca del significato e valore della esistenza.

Studiando la filosofia francese del nuovo secolo è facile constatarne i rapporti con gli avvenimenti storici, che hanno turbato così profondamente la coscienza umana. Due atteggiamenti, due direzioni si sono rivelate: l'una la tendenza di incorporare la filosofia nella scienza e nella tecnica; un'altra, che riconoscendo bisogni diversi da quelli del corpo, i bisogni spirituali, e accentuando l'impotenza della scienza, ha chiesto alla religione la risposta che la scienza non poteva dare. Così il destino della filosofia poteva apparire annullato dalla scienza che la ripudiava come una religione impersonale e dalla religione che la considerava come una scienza che oltrepassa le proprie frontiere.

Ma la filosofia, nella sua esistenza, ci mostra che scienza e religione non possono vivere separate. Non esiste vera scienza che, nel suo significato più alto, non si sviluppi in filosofia: nè religione che, nell'approfondire la coscienza dell'io, non diventi una filosofia in azione. Così, dopo la prima guerra mondiale, la coscienza filosofica si è rivolta verso la religione, col neo-tomismo, che superava l'antinomia secolare tra scienza e fede; mentre l'agostinismo eterno, con la sua esperienza interiore, con le aspirazioni dell'anima a venire in contatto più stretto con l'Essere, con la preminenza della vita sulla logica, interpretava le tendenze della coscienza umana, turbata da tragici avvenimenti.

E' in questa seconda direttiva che è nato e si è sviluppato il pensiero di Blondel. E' assai nota la celebre dottrina dell'Azione che, coi postulati che suppone, con l'impegno che richiede e il superamento cui obbliga, ci conduce al di là dei limiti nei quali rimane rinchiuso l'io, fino all'Essere al quale non cessa di unirsi, perchè è in Lui che continua ad attingere.

Ma la filosofia dell'Azione non è, nel pensiero di Blondel, che una pietra miliare; il suo pensiero si è andato evolvendo verso un « realismo integrale » tendente a mostrare che esiste una unità della coscienza umana e che il compito della filosofia è di enumerare e disegnare in profondità le esigenze che è proprio della rivelazione di colmare. La filosofia deve distendere la trama nella quale tutte le conquiste della coscienza umana, sia quelle che mirano a dominare il mondo, per servirsene, sia quelle che mirano a spiritualizzarlo, per superarlo, si raccolgono e si unificano. La forza dialettica di Blondel è di liberare l'uomo da tutte le sue limitazioni. Quest'uomo che porta il fardello di un infinito volere, rivelato progressivamente dalle illusioni, dalle menzogne, dalle contradizioni di tutte le idolatrie, deve colmare questo vuoto con un dono soprannaturale, con un dono che non è qualcosa di posticcio nè il risultato dell'intelligenza che raggiunge e possiede il suo oggetto, ma un legame d'amore, una conoscenza che si perfeziona nella carità. Nella esigenza critica inappagata dell'uomo Blondel ha messo in luce l'incoesione umana e il posto lasciato al Mediatore divino. Si può constatare che i teologi cattolici, in generale, convengono col pensiero di Blondel nel mettere in luce le ormonie della natura con la grazia, ripudiando i due opposti errori dell'*estrinsecismo* e dell'*immanenza*.

Negli ultimi anni della sua vita, quando già era quasi cieco, Blondel aveva posto mano a una esposizione sistematica della sua filosofia, che tanta influenza aveva avuto in Francia e in Italia, anche al di fuori degli ambienti cristiani. Non sappiamo ancora se la morte ha tolto al filosofo la possibilità di perfezionare l'impresa.

La Casa Editrice « La Scuola » a cura di M. F. Sciacca, ha iniziato la traduzione e pubblicazione delle principali opere di Blondel col primo volume: *La filosofia e lo spirito cristiano* cui seguirà, dopo i due altri volumi di questa stessa opera, la grande trilogia di *Etre et les êtres, la Pensée e l'Action*.

Questo elegante volume, tradotto con tanta cura, porta una prefazione di Blondel, scritta poco prima della sua morte. Il disegno di quest'opera è di mostrare l'unità trascendente degli elementi costitutivi dell'ordine provvidenziale, quale Dio lo pensa, l'offre e lo insinua nell'essere umano destinato a collaborare e a realizzarlo.

Tutto il complesso cristiano, tutti gli ingredienti, in apparenza semplici e distinti, che sembrerebbero incompatibili e incomponibili tra loro, devono essere riuniti organicamente, da e per mezzo del Mediatore che, unicamente, può renderli assimilabili alla fede e alla pratica cristiana. Nell'unità cattolica tutto è *Verbum et Caro*, la storia è transcendente come le verità spirituali vi sono incarnate in un essere che è costitutivo della realtà, letteralmente, divina e umana, mortificante e vivificante, popolare e sublime, semplice e soprannaturale. Precisare e scrutare questo paradosso; esplorare, nella sua fondamentale costituzione e nelle sue applicazioni vivificanti, l'ordine cristiano soprannaturalmente applicato al destino umano, l'enigma filosofico di Dio e il mistero cristiano della Trinità, l'enigma della esistenza contingente e il senso misterioso della creazione, l'enigma del destino umano e il mistero della nostra vocazione soprannaturale, della Incarnazione, della Redenzione, è oggetto di questo primo volume, che raggiunge lo scopo di rendere manifesta la duplice catena delle iniziative razionali, che si alternano con gli apporti del piano divino, per indicare il destino superiore a cui l'umanità è obbligatoriamente chiamata.

Presentando il volume lo Sciacca scrive che « il pensiero cristiano non può non passare attraverso Blondel, e chiunque desideri valutare ciò che di positivo abbia la filosofia da fornire di fronte alle offerte ed esigenze della religione cristiana; e come filosofia e religione, conservando ciascuna il proprio carattere e un'iniziativa originale, preparano e stimolano la cooperazione, devono essere grati alla fatica dello Sciacca e alla Casa editrice che, con coraggio e signorilità, ha intrapreso la pubblicazione di quest'opera meno nota ma essenziale per la comprensione del pensiero di Maurizio Blondel.

Ulisse Pucci

FRACASSINI

Il maggior interesse di questo volume sta nella pubblicazione integrale delle *Memorie* del Fracassini, scritte da lui stesso e casualmente trovate dall'A. fra i manoscritti della donazione Tordi alla Biblioteca civica di Orvieto. Presso il figlio del pittore, Riccardo, se ne conserva la minuta e parti se ne conoscevano dai volumi del Roux e del Kambò. Sono queste *Memorie* costituite di quattro capitoli e di una serie di appunti schematici. Dai capitoli, scritti in maniera dimessa e anche scorretta, si ricava innanzi tutto che l'artista nacque a Roma e non ad Orvieto (18 dicembre 1838), e che suo padre, Paolo Serafini, si aggiunse il cognome del proprio padrigno, Fracassini. Nel 1844 già disegnava sui quaderni di scuola e nel 1849 fu presentato al Minardi, che aveva lo studio in Palazzo Colonna e che gli dette per maestro di geometria e prospettiva Guglielmo De Sanctis, suo allievo. Nel 1850 entrò nello studio del Minardi, nel 1851 nella scuola del nudo all'Accademia di S. Luca e vinse un concorso per le pieghe; nel 1852 non riuscì nel concorso del nudo e nel 1853 studiò anatomia all'Ospedale di S. Spirito e prese lezioni di prospettiva dal P. Angelini, a S. Luca. L'anno seguente assistette il Minardi in una grave malattia e dipinse, in sua assenza, per la prima volta, sembra con pessimo risultato. Nel 1855 eseguì esercizi di composizione sotto la direzione dello stesso Minardi, e fu uno dei peggiori perchè — scrive — « non ho per nulla facilità di schizzare di maniera »; continuò a studiare a S. Luca, dove vinse un premio nel concorso del nudo, e cominciò a dipingere, guidato dal Minardi. Qui si interrompe il racconto, cui seguono gli appunti sommari, che riguardano invece la parte più interessante della vita e dell'attività artistica del Fracassini.

Il Della Massea fa precedere le *Memorie* da una revisione dell'esame critico dell'opera del pittore e mette in rilievo che in quel tempo la vita in Roma languiva, che l'ingegno del Fracassini dovette immiserirsi in simile ambiente e che troppo tardi avvenne il suo risveglio in rapporto alla sua breve esistenza. Tuttavia rimane il miglior pittore romano e l'A. apprezza in special modo il sipario del teatro di Orvieto per un linguaggio sincero, antiaccademico, per fantasia compositiva, per sicurezza di fattura e per effetto scenografico. Giudizio che si può in parte accettare. Ma fra le opere più significative rimangono pur sempre le scene di S. Lorenzo e S. Stefano per nobiltà di disegno e di composizione e i ritratti (ad esempio quelli di famiglia) per singolare vivacità rappresentativa. Chiude il volume una bibliografia essenziale, un elenco di opere, con l'opportuna indicazione delle date ma non sempre delle raccolte che le posseggono, e una breve serie di nitide riproduzioni.

Giulio R. Ansaldi

ANGELO DELLA MASSEA: *Cesare Fracassini*, Roma, fratelli Palombi (1950), in 8° gr., pp. 57 con un ritratto e 5 tavv. f. t.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

LA FABBRICA DEGLI ANALFABETI

Devo in primo luogo scusarmi con Gaetano Napolitano se sul numero di *Idea* del 2 luglio, rispondendo ad un suo articolo apparso sul *Giornale d'Italia* il 17 giugno non misi, come correttezza voleva, nome e cognome in calce alle mie osservazioni; fu inavvertito errore redazionale che pregai di correggere al numero successivo; anche se poi, non so per quale motivo, la precisazione non venne fatta.

Approfitto ora della risposta che il Napolitano stesso ha voluto dare a quell'articolo e che è stata pubblicata, come lettera al Direttore, su *Idea* del 6 agosto, per ribadire la mia tesi precedente e corredarla di qualche altra osservazione.

•

Non mi picco certo di dar lezioni di statistica a nessuno e tanto meno a chi, come il Napolitano, si interessa di queste cose da lungo e con competenza; però, siccome, anche Omero, talvolta, dormicchia, penso non sia offensivo per Napolitano, supporre che egli, pubblicando l'articolo che sta alla base di questo scambio di note, abbia commesso una delle due manchevolezze: o ha sonnecchiato sulle cifre e non ha fatto il calcolo elementare che io gli ho suggerito (controllare veramente cioè se il numero degli alunni che la legge obbliga alla frequenza sia diminuito, nel 1949, rispetto al 1940); oppure, pur sapendolo, ed essendo appieno padrone della situazione dal punto di vista numerico-statistico ha accondisceso al desiderio, non certo ingiustificato in quest'epoca di giornalismo a colpi di titoli, di presentare un fatto in maniera interessante e allarmistica giocando sulle cifre che abbagliano e lasciano perplesso il semplice cittadino (e magari, sia pure con le debite proporzioni l'onorevole parlamentare di opposizione che si precipiterà domani a Montecitorio citando lo articolo del Giornale d'Italia per sostenere che gli alunni delle scuole elementari oggi sono in numero inferiore a quello di dieci anni fa). Siccome varie persone di mia conoscenza hanno colto a volo l'occasione dell'articolo e hanno preso o finto di prendere per oro colato le parole del Napolitano; e ad evitare che esso desse origine ad uno dei tanti slogans scolastici, ho sentito il dovere di reagire e di dimostrare, cifre alla mano, che tutto il ragionamento del Napolitano era sbagliato. Il ragionamento in parola, infatti, procedeva a un dipresso così: se gli alunni delle scuole elementari sono, numericamente, in regresso, vuol dire che l'evasione all'obbligo scolastico è maggiore; l'evasione all'obbligo diventa automaticamente un incentivo all'aumento dell'analfabetismo: sì che *la fabbrica degli analfabeti* si trova, in parte almeno, nella scuola stessa, la quale non assolve il suo compito e regredisce, anzi, rispetto al passato. Oltre a questo inaccettabile ragionamento nell'articolo in parola, c'è un'evidente critica all'operato dei dirigenti della Minerva, anche se poi il Napolitano nella sua ultima lettera non è parco di elogi verbali verso di loro; elogi che pur con tutte le belle parole non sembrerebbero certo attutire il mordente dell'affermazione, se essa fosse corrispondente al vero.

Ora io credo che sia stato giusto tacciare di avventatezza una simile affermazione; in quanto, io dicevo, per stabilire se veramente l'analfabetismo si determini nelle classi giovani, nelle classi della leva scolastica, insomma, all'obbligo della frequenza; calcolo che non si può fare semplicisticamente computando la differenza tra la popolazione scolastica del 1940 e quella attuale, ma solo determinando con esattezza il numero degli alunni che non frequentano, *calcolato in base alla popolazione reale in età di obbligo;* e tale calcolo sarebbe dato, con la massima approssimazione, dal confronto fra le nascite nei vari anni corrispondenti alle singole classi di scuola elementare, e il numero degli alunni frequentanti ciascun anno di corso. Ma purtroppo sappiamo che l'*età dell'obbligo*, in Italia è una pura affermazione verbale; in primo luogo perchè non vi sono nemmeno le classi corrispondenti agli otto anni d'obbligo, in secondo luogo perchè la legge sull'istruzione elementare determina che *ha assolto l'obbligo scolastico l'alunno che abbia frequentato l'ultima classe esistente nel luogo;* e ove le classi siano due, evidentemente, a otto anni il fanciullo avrebbe assolto l'obbligo scolastico e sarebbe in regola con la legge, in ragione appunto a questa carenza legislativa (che si traduce in carenza organizzativa, tra il numero di obbligati e quello degli iscritti c'è uno scarto, proprio dovuto alle ragioni sopraddette; sì che in luogo di 6.627.000 alunni, quanti sono calcolati al 31 dicembre 1945 gli obbligati (ed è l'ultimo calcolo effettuato) ne abbiamo 5.366.000, in età di 6-14 anni, che frequentano scuole elementari, di avviamento e medie: noto anche, sia pure di passata, che questo numero differisce notevolmente dagli otto milioni di obbligati citati dal Napolitano, non so precisamente in base a quali dati statistici. Rimane quindi una parte di obbligati corrispondente ai 19 per cento del totale dei giovani tra il sesto e il quattordicesimo anno di età i quali non frequentano alcuna scuola, in ragione appunto dell'insufficienza legislativa cui si accennava; insufficienza che il progetto di legge per la riforma della scuola tende ora ad eliminare, sostituendo quella scuola *normale* di cui si sente parlare e che deve appunto colmare il vuoto esistente fra il numero attuale di classi elementari e il periodo di obbligo scolastico; d'altronde, proprio in questi ultimi anni, se mai, vi è stata una tendenza ad aumentare il periodo di frequenza; a titolo sperimentale, ma con risultati buoni, si sono già istituite in vari provveditorati (Mantova, Sondrio, ecc.) le seste classi; in altri (Trento, Udine) già funzionano interi corsi, triennali o biennali, postelementari con risultati non meno soddisfacenti.

Di evasione all'obbligo, quindi, e di *eventuale fabbrica di analfabeti* si potrà parlare, me lo creda il Napolitano, solo quando avremo accertata la percentuale esatta dei giovani che si sottraggono all'obbligo: percentuale che io proprio non saprei identificare con esattezza statistica assoluta (dobbiamo infatti tener presente che molti giovani frequentano la scuola con ritardi di uno, due o tre anni e quindi non è mai possibile un calcolo esattissimo dei non assolventi l'obbligo all'età prescritta); ma tale percentuale veramente, di anno in anno, diviede sempre più esigua; e sempre più lo diverrà quando saranno create quelle scuole itineranti o ambulanti, di cui pure si occupa la riforma, che sono destinate alle popolazioni nomadi di talune zone della penisola; comunque un calcolo, sul quale pongo io stesso le più ampie riserve, ma che ho cercato di fare col massimo scrupolo, fa aggirare i non assolventi l'obbligo scolastico *minimo* in età prescritta alla cifra di 200.000 unità. Cifra che rappresenta un notevole miglioramento rispetto ai 476.000 giovani in età 15-19 anni che, in base al censimento del 1931 non sapevano leggere e scrivere. E noto che *minimo* vuol dire il periodo di frequenza fino all'ultima classe esistente sul luogo, come determinato dalla legge.

•

E gia che il discorso cade sugli analfabeti mi pare anche opportuno chiarire alcuni punti sui quali ho avuto modo di discutere con varie persone; l'on. Calosso, ad esempio, diceva rosee, e forse per eufemismo intendeva dire avventate, alcune cifre da me riferite in un precedente articolo, in cui accettavo come dato plausibile il calcolo di previsione sull'attuale percentuale di analfabeti, corrispondente all'11 % della popolazione totale. Non so perchè si debba ingigantire un fenomeno che, fortunatamente per noi, va prendendo sempre minori proporzioni. Una volta dimostrato infatti che l'analfabetismo, chiamiamolo così, naturale, dovuto cioè alla mancata frequenza, va assumendo proporzioni sempre meno rilevanti, e che quindi non esiste affatto la famosa *fabbrica degli analfabeti;* mostrato ancora che il ricupero degli analfabeti procede, in questi ultimi anni specialmente, con un ritmo serrato, per merito della scuola popolare per adulti (nel 1950 gli iscritti a tale tipo di scuola furono 454.000 tra analfabeti e semianalfabeti: si può comunque pensare ad una media, non certo avventata, di 200.000 analfabeti all'anno recuperati); rilevando infine che in base al censimento del 1931 gli analfabeti di 30 e più anni erano oltre cinque milioni su un totale di sette milioni e 400.000 analfabeti, e che le classi in parola cioè sopra i 30 hanno ovviamente il più elevato indice di mortalità (si noti che le percentuali erano progressivamente maggiori man mano che si saliva nella scala delle età); tenendo presenti, dunque tutti questi elementi si potrà supporre che la cifra degli analfabeti non superi oggi l'indice sopra accennato dell'11 per cento, come mostrano anche alcuni rilievi effettuati recentemente con carattere di sondaggio, e come tutto fa prevedere sarà dimostrato dall'indagine che il Comitato Centrale per l'educazione si accinge a svolgere nel prossimo anno.

Non esiste quindi una *fabbrica degli analfabeti* e il cittadino sprovveduto di questioni statistiche ha diritto di non essere turbato da titoli impressionanti, specialmente se pubblicati da giornali seri ai quali l'uomo della strada è sempre disposto a far credito. Questo e null'altro voleva essere il senso della mia precisazione; senza alcuno spirito polemico e nessun intendimento apologetico.

Giovanni Gozzer

Un angolo dello Stand italiano nel Palazzo Wilson

DIDATTICA MUSICALE

In ogni lavoro manuale o mentale, l'apprendimento consiste principalmente nella eliminazione di ogni movimento inutile e di ogni dispersione di energie. Saper lavorare è una cosa della massima importanza ed i benefici che ne derivano sono veramente incalcolabili; si potrebbe, anzi, affermare che il talento è, in definitiva, il frutto di un sapiente lavoro che, mentre produce migliori risultati, risparmia molte energie e rende più riposato il lavoro stesso.

Molto si è scritto su questo argomento, ma l'eccessiva verbosità di alcuni scrittori e l'ermetismo di altri non hanno favorito il raggiungimento di risultati pratici per cui nel lavoro manuale e, più particolarmente, nel lavoro mentale vengono trascurati ogni metodo ed ogni preparazione.

Naturalmente buona parte della responsabilità ricade sui maestri i quali generalmente non indicano i metodi di lavoro, non si sa se per ignoranza o per egoismo o per far credere che i risultati che ottengono nel settore del proprio lavoro sono dovuti al loro cervello privilegiato. Un fatto, però, è certo: che i giovani, cioè, perdono sempre alcuni anni e le loro forze migliori in lavori e metodi che esigono un eccessivo dispendio di energie. Un tale stato di cose è particolarmente grave nei nostri Conservatori musicali dove, non solo manca generalmente ogni sano principio di didattica, ma vengono talvolta distrutte addirittura quelle attitudini naturali che sono la base indispensabile per poter edificare una educazione musicale. Prendiamo, ad esempio, in esame un aspetto particolare e significativo di questa educazione e precisamente l'educazione della memoria. Questa non solo è completamente trascurata, ma viene generalmente confusa con un fatto abitudinario e meccanico su cui si esercita impunemente il talento dispotico degli insegnanti. Così l'automaticità finisce per invadere la mente dell'alunno distruggendo in lui ogni possibilità di vita spirituale e quindi la memoria stessa che è uno degli aspetti più elevati della vita mentale, anche se può svilupparsi in abitudini motrici od in rappresentazioni concrete.

Parlare quindi di educazione della memoria significa per noi stabilire uno stato di tensione spirituale, di dinamismo psichico in cui la coscienza ha la sua massima espressione. Infatti la memoria, intesa come fatto spirituale, può ritenere soltanto ciò che si è acquisito col concorso dell'attenzione e della volontà. Naturalmente il corpo, considerato come strumento d'azione, ha un'importanza considerevole in questa educazione poichè il suo ruolo è di materializzare il ricordo permettendogli così di riapparire alla coscienza.

E' facile allora scoprire la stretta dipendenza tra l'educazione della memoria ed un sano metodo di lavoro mentale che deve mirare, soprattutto, ad una economia di forze fisiche e mentali.

Quali sono però gli aspetti della memoria che interessano l'educazione musicale?

Senza entrare in discussione sul problema schiettamente psicologico, se si abbiano, cioè, vari tipi di memoria o vari aspetti della memoria, possiamo ammettere che la memoria si presenti sotto vari aspetti: visuale, auditiva, olfattiva, gustativa, tattile, muscolare, emotiva, numerica, ritmica, nominativa, analitica e intellettuale.

Come si può comprendere facilmente, ogni classe di memoria ha come caratteristica la facoltà di ritenere le impressioni della sua classe; facoltà che può essere innata o acquisita o l'una e l'altra cosa insieme, e può essere sviluppata con esercizi appropriati tanto da poter conseguire, con un lavoro metodico e continuato, risultati davvero sorprendenti.

Naturalmente non tutte queste classi interessano l'educazione della memoria musicale che tuttavia non può limitarsi ad una memoria auditiva. Tra le facoltà innate e le principali caratteristiche della memoria intellettuale noi possiamo ordinare questi diversi tipi di memoria utili alla musica: auditiva, visuale, muscolare, ritmica, analitica e nominativa. S'intende che si tratta di un ordine puramente casuale poichè non si può stabilire quale di esse sia più importante dato che nei vari musicisti noi troviamo maggiormente sviluppate ora l'una ora l'altra senza che ne derivi per questo un beneficio meno apprezzabile. Le diversità le notiamo in modo particolare nei tre tipi principali di memoria innati che nello stesso tempo sono anche quelli che permettono uno sviluppo nel più alto grado: visuale, auditiva e muscolare.

Per ragioni di spazio non possiamo, in questa sede, esaminare i vari aspetti della memoria che ora abbiamo elencato; tanto meno possiamo suggerire accorgimenti o metodi didattici per la educazione della memoria musicale. Ci preme però richiamare sull'argomento l'attenzione degli interessati augurando che le autorità competenti vogliano permettere o promuovere, nell'ambito dei Conservatori di Stato, serie ricerche in questo campo per poter fondare su solide basi una pedagogia musicale.

Intanto, come conclusione ed a conferma del nostro punto di vista, ci limitiamo a dare un breve cenno sulla memoria muscolare, quella che meno sembra legata ad una attività intellettuale propriamente detta.

La memoria muscolare, considerata da un punto di vista musicale, si riduce ad una specie di automatismo che tutti possediamo in diverso grado e con varie possibilità di sviluppo. Tuttavia, diversamente dagli altri tipi di memoria musicale, quella muscolare dipende dalla perfezione dei movimenti muscolari che intervengono nella esecuzione di un pezzo di musica. Con errati o inesperti movimenti delle dita, mani o braccia, con movimenti inutili o con una non buona coordinazione di quelli necessari non potrà aversi una memoria muscolare o se ne avrà, al massimo, una incompleta o deficiente. Perfezionando i movimenti si perfezionerà l'organo coordinatore degli stessi e la facoltà di riprodurli senza sforzo intellettuale. E' questo che si deve intendere per memoria delle dita, che non esiste propriamente parlando. Tutti i movimenti realizzati con attenzione lasciano una traccia più o meno profonda nel cervello che ha il potere di riprodurli. E' ormai dimostrato che ogni funzione muscolare dipende dal cervello per l'80% circa, il resto è ginnastica. Giustamente, perciò, la moderna pedagogia musicale suggerisce che su ogni ora di studio di uno strumento tre quarti devono essere dedicati al lavoro mentale. Se questo consiglio venisse largamente utilizzato non si avrebbero i numerosi casi di strumentisti dotati di magnifiche qualità che non traggono da esse il minimo beneficio pur dedicando allo strumento molte ore al giorno. La ragione è nel fatto che la quasi totalità dei nostri strumentisti mediocri non lavora intellettualmente, non conosce la legge del minimo sforzo e non sa trarre il minimo profitto da un lungo e faticoso lavoro. Ripetere insistentemente un passaggio tecnico difficile senza sapere in che consista la difficoltà e l'ostacolo ad una buona esecuzione, significa perdere tempo nel peggiore dei modi. Prima di fare un movimento bisogna pensarci su; prima riflettere e poi eseguire.

Dante Ullu

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN SVIZZERA

La caratteristica essenziale della scuola svizzera è data dalla diversità e dalla molteplicità della sua organizzazione: sottratta alla dipendenza dalle autorità federali, la scuola svizzera si mantiene infatti nel suo ordinamento cantonale, che procede sulla base di una tradizione ormai secolare. E certo poche scuole, come la svizzera, sanno oggi unire in armonioso equilibrio gli elementi tradizionali e gli elementi nuovi che si vengono man mano affermando attraverso il progresso pedagogico ed educativo.

Testimonianza di questo felice atteggiamento, dimostrazione di un interesse per la scuola e per i problemi educativi che si riscontra assai raramente nei vari Paesi, chiara ed esauriente documentazione degli sforzi che vengono fatti in questo campo da tutti i Cantoni, da tutte le città, grandi e piccole della Svizzera è la relazione presentata da Antoine Borel, a nome del Segretariato svizzero dei capi dei Dipartimenti dell'istruzione pubblica dei vari Cantoni, alla XIII conferenza internazionale dell'educazione; e tale relazione illustra ampiamente tutto il movimento pedagogico attuale, le nuove realizzazioni, gli esperimenti positivi negativi od incerti.

La pagina stessa con cui la relazione si apre, e che mette conto di citare nelle sue parti salienti, è già un compiuto quadro dello spirito dell'educazione nella Confederazione svizzera:

« Nel campo dell'educazione, all'infuori di alcuni principi fondamentali che sgorgano dalla natura stessa delle cose, nulla vi è di definitivo. Questo principio si applica egualmente all'organizzazione della scuola, ai metodi e procedimenti educativi e di insegnamento, ai sistemi per la preparazione degli insegnanti, ai programmi, agli orari, ai locali e alle costruzioni scolastiche. Perchè la scuola sia viva essa deve adattarsi al ritmo della vita, nelle sue forme esteriori e nelle sue manifestazioni morali e sociali, man mano che mutano le concezioni, si mostrano i nuovi bisogni, che la scienza delle cose e la scienza degli uomini moltiplicano le loro scoperte, aumentano le nostre conoscenze e ci procurano nuovi mezzi.

Questa ricerca costante di un adattamento della scuola alle mutevoli condizioni della vita è uno dei tratti caratteristici del movimento pedagogico durante l'anno scolastico trascorso. Quello che caratterizza tale ricerca è il fatto che essa non intende fondarsi su un ordine di preferenza nella scelta dei principi e delle loro applicazioni, ma sui dati dell'esperienza. Prima di redigere norme di legge le autorità scolastiche hanno svolto degli esperimenti i cui risultati potessero fornire al legislatore preziosi elementi valutativi della realtà. La legge da cui dipenderanno l'organizzazione scolastica e i principi educativi solo allora acquista veramente il carattere di sanzione. Essa non è più solo un punto di partenza, l'irradiarsi dal centro alla periferia; ma si completa e si rafforza mediante i dati della esperienza e l'adesione degli interessi ».

Con questo spirito evidentemente non si può pensare tanto ad una legislazione *(atto in certo senso conclusivo di una serie di ricerche e di indagini) quanto ad una costante* sperimentazione, *ad una vigile ed attenta analisi dei risultati ottenuti, sì che alla prova positiva soltanto segua la sanzione della legge.*

In questo spirito si svolge l'attività organizzativa e legislativa: così a Zurigo si sta studiando la nuova legge sull'educazione obbligatoria che porta da otto a nove anni il periodo di frequenza; a Winterthur il nono anno di scuola si organizza, per il 1950-51, a titolo di esperimento, con frequenza facoltativa; e questo nuovo anno viene inserito, come corso parallelo, nella scuola di arti e mestieri. Sempre a Zurigo, nella Frauenbildungschule *della scuola superiore femminile si studia un nuovo sistema di programmi; e recentemente il Consiglio cantonale ha deciso di creare per un quinquennio una scuola sperimentale femminile agraria nel castello di Ulster.*

Analogamente il Cantone di Uri ha dichiarato obbligatorio l'insegnamento complementare agricolo, per un periodo di tre anni, sempre a titolo sperimentale.

Potremmo continuare con gli esempi se non ci sembrassero già sufficienti quelli citati a dimostrare come la buona scuola e i buoni sistemi educativi non nascano tanto da leggi o da decreti, quanto da un costante interessamento delle autorità civili e scolastiche per i reali problemi della scuola e da un continuo miglioramento della sua organizzazione.

Avicenna

TRE NOSTRE SCRITTRICI

Tre nostre scrittrici: non perchè si voglia capovolgere il famoso detto delle donne e dei poeti, al quale anzi per moltissimi casi ci siamo sempre sentiti di dare la nostra non inconsulta adesione. Ma tre nostre scrittrici, così, per la cronaca che non deve portare sempre e solo il nome di scrittori noti e non ignoti, come quello di amici e non di nemici. E sono tre scrittrici dei tanti villaggi, paesi, città della nostra rimpicciolita patria, meritevoli di un cenno come tutte le altre che l'hanno già avuto e come quelle che forse non l'avranno mai. E in tali questioni non può togliere o aggiungere valore la sigla dell'editore, chè anzi la storia della nostra cultura sta a lumeggiare molte opere ricordevoli stampate alla macchia o quasi. Quando poi si tratta di autori alle prime stampe, come questi, che l'editore sia uno sfornatore di migliaia di libretti che trae da un suo ben manipolato stagionale calderone e che presuma di dare alla luce quaderni di versi con un più che ambizioso aggettivo, il quale, anzichè affermare una qualità contraddice l'universale significato della poesia; questi fatti da sè soli non possono avere la forza di pregiudicare il più modesto valore di un lavoro. Questo per quanto riguarda la nostra radicata spregiudicatezza, contro coloro che prima di guardare allo autore puntano gli sguardi sul nome dell'editore. Ma i nostri scritti hanno avuto sempre uno svolgimento al di fuori di tali suggestioni, anche se presso taluni non potranno acquistar merito perchè si curano anche di ignoti e piccoli autori. Ci dispiace (ma non tanto!) per costoro, ma prima di dover rinunciare a un interessamento di pubblicazioni che nella nostra cultura hanno un senso, sia pur di esperimento, preferiamo, se proprio è impossibile, rinunciare alla stima che ci potremmo meritare, senza preconcetti di sorta. Nora Franca Poliaghi manda da Trieste una raccoltina di poco più di venti poesie, « Il portico », edita da Gastaldi di Milano e, come tutte le pubblicazioni di questo editore, segnalata in uno dei suoi privati concorsi. La scrittrice triestina ama rifugiare il suo animo nella poesia e si commuove persino passando all'ombra di un portico. Molto del dilettantesco ha però il suo lasciarsi prendere dalle cose che via via si presentano ai sensi, al cuore e alla mente. Ne esce infatti un insieme di voci disparate che denunciano soltanto il tentativo di spremere da ogni cosa un po' di poesia. Non è detto che questa sia la maniera più rispondente al suo temperamento, piuttosto sembra la sua impossibilità, poichè non manca in lei un'agitazione, ma non è ancora tormento composto, per cui rileva motivi polemici e intuizioni confuse che nemmeno il verso riesce a domare. Il crisma della poesia si può riconoscere in « Maria di Magdala » dove il sentimento ha raggiunto la sua armonica espressione che sarebbe stata più piena senza la successione dei sei aggettivi.

Una sua sensibilità infusa di una delicatezza viva di profonde vibrazioni, rivela Ida Bonanni Arnone in « Inquietudine », raccolta illustrata da Giovanni Stradone, con i tipi di Ausonia. E', questa, la seconda pubblicazione in circa quindici anni e dimostra quanto l'A. abbia coltivato negli ultimi dieci la poesia, per sfrondare quel tanto che di vago e di gratuito pesava nei suoi primi versi, per consegnare alla voce quegli accenti che le sono più propri. Queste poesie nascono da un soffio che pare venga dal mistero degli esseri, degli astri e delle cose. Talchè le parole hanno la leggerezza e la discontinuità apparente del sussurro che si incide nell'animo del lettore con un suo potere d'immaginazione. Anche il verso, a volte libero e a volte accentato, è tutto volto a cogliere il senso interiore del suo mondo. Il quale è circoscritto dall'irreale e dall'evanescente, come appunto eredità del reale e tangibile che continuamente sfugge. La poesia della Bonanni è viva profondamente solo in questo non essere più, che è la sua ricchezza spirituale.

Lella Rosa Chiumenti ha scritto il romanzo « Sulle rive del tempo c'è un ponte », edito da Cappelli. E' un romanzo autobiografico o, meglio, un diario romanzato che può soddisfare il gusto del lettore insofferente delle descrizioni poetiche. Infatti questo libro è tutto un succedersi di fatti e di cose che avvengono e si rivelano attorno e nel mondo della autrice e che in ogni modo vengono sempre colti dal suo animo. Lei è il personaggio centrale e unico che attira nella sua orbita momenti di un tempo lontano e quelli del presente. La immediatezza pare però metterla in una certa concitazione che, pur avendo la vivezza della sua naturale irrequietezza, manca di quella calma e dolce rievocazione, per cui nell'altro mondo il tempo e le persone entrano in un alone di pace e di amore. Sì, perchè come le persone anche il tempo prende l'aspetto di personaggio per un contrapporsi a tutto ciò che del giorno vissuto precipita. E così in più pagine si affacciano bozzetti, frammenti e brani di novelle. Il dono che l'autrice confessa di avere ricevuto (« Ho ricevuto da natura il dono dell'entusiasmo facile, travolgente . . . ») opera molto nella formazione di questo libro, dove la narrazione nasce e si svolge da un sentimento che commuove, e si intoppa dove non rimane che un arido motivo. Da queste due contrastanti condizioni si hanno pagine vive e piene, oppure pagine vuote di cronaca. Non mancano poi intemperanze, giudizi fuori luogo, discorsi non in fase. Il difetto di voler dire qualche cosa ad insegnamento o a monito si palesava anche nel precedente racconto « Bimbi, pensate a Gesù ». Ma da quello a questo romanzo un certo cammino è stato fatto che lascia attendere altri buoni frutti.

Casimiro Fabbri

La poesia di Gaeta

(Continuazione della 2a pag.)

popolo offrì in mazzi ecc., spogliatevi sopra la morte della Primavera. Altra immagine letteraria di un dannunzianesimo deteriore e deteriorato. Nonostante ciò, il Gaeta lo inzeppa di incisi, allo scopo di potere arrivare alle rime (che povere, ridicole rime: *vien, pien*) ed escogita che tre rose sono dilette al nome della Vergine e che questo nome ricorre in settembre e saluta le fronde dell'arido fico mentre, d'altro canto, il nome (e per esso la Vergine) ama il maggio - pien! Come si fa a disturbare anche due mesi e un fico per dire una cosa così sconclusionata? *Accidenti alli capezzatori!* direbbe Tito Livio Cianchettini.

Il lettore strepita. Arriviamo subito alla fine.

« tu che coi plenilunii
confondendo tuo fiato giovenil
mutavi in un mirabile
sogno di fate il fondo di un cortil
dispoglia pur l'atrofico
pistillo, e verde palla ènfiati al sol:
poi su l'arbusto, esperìde
pomo, lampeggia d'oro e sul picciuol.

Il lettore ride. Non c'è nulla da ridere: c'è da piangere; perchè niente di meno il poeta invita il *fior d'arancio* » che ha tramutato il fondo di un cortile in un sogno di fate (oh, immagine da educanda!) a svestirsi dei petali che stanno attorno al pistillo e col colore del sole a gonfiarsi come una verde palla e finalmente, attaccato al « *picciuol* », lampeggiare di oro, come il pomo delle esperidi sull'arbusto. La botanica e la mitologia qui si affastellano in un groviglio oui-fissimo: non si sa poi perchè; per dirci, in sostanza, — « *che delle cose il fascino — è ne la sola lor caducità.* O santa e benedetta anima di monsignor de La Palisse!

Movenza di canto e accenti di malinconia si riscontrano in *Melodia Notturna* e *Pomifero grave tempus anno* e possiamo in un certo qual modo capire la segnalazione del Croce; ma anche qui il poeta non supera la mediocrità delle solite canzoni romantiche, di quel tipico romanticismo napolitano più che alla Di Giacomo — che resta in altro piano — alla Ferdinando Russo, alla Murolo, alla Galdieri. E anche qui non mancano le forzature e le approssimazioni espressive:

« canto di cui se in bocca la baciai
bere mi parve qualche perla ancor...

« *Bere una perla di canto* »; suona all'orecchio come se uno dicesse « *inghiottire uno smeraldo di musica* ». Un verso come il seguente: « *facendomi soffrire assai assai* » non lo scriverebe nemmeno un principiante.

E passiamo alle famose *Poesie d'amore*. Sfogliamo sempre alla rinfusa, chè non possiamo nel breve spazio di un articolo stendere un vero e proprio studio critico. *Romanza d'aprile*:

fammi sognare, tepidi di pianto,
i primi baci che non vorrò mai,
i ricci che a scompor non mi darai,
l'amore che tra noi non sorgerà.

La solita variazione retorica sul genere del vecchio motivo guerriniano:

« i versi che cantai ma che non scrissi
le parole d'amor che non ti dissi ecc. »

Ma è degna di un poeta?

Apriamo ancora un'altra pagina: « *Forse* »

che v'ebbe, con l'odor di rosmarino
e il suon di cornamusa
— morendo l'anno — e il rosso del mattino
e le stagioni fusa.

Ecco una quartina di endecasillabi e settenari alternati. Per capirne il senso bisogna farne la costruzione diretta. Facciamola: « che v'ebbe — morendo l'anno — *fusa con l'odor di rosmarino e il suon di cornamusa — e il rosso del mattino e le Stagioni* (con la *esse* maiuscola!).

Questa fusione avveniva (oh data memorabile e memoranda) morendo l'anno. E che significa? Nulla.

E' una specie di cassata alla siciliana di sensazioni visive olfattive e auditive con sòpravi le figurine di zucchero delle « *Stagioni* » simboleggiate.

Potremmo continuare all'infinito; citando versi inefficienti e di orrendo suono (*per logge i polli di un altr'uovo il don* ») posizioni e atteggiamenti ridicoli (« *m'ero stancato i suoi piedi a baciare: su quei piccoli piedi avevo pianto — le insensate mie lacrime più rare* ») sentenziosi epifonemi (« *Noi siam, noi siamo un idolo — di pietra, a la cui fronte — senz'evo, intorno girasi — corona l'orizzonte* ») sdilinguite reminiscenze scolastiche, pastorellerie alla maniera dell'*Aminta* (« *io per guarirti succhierò il rubino — che dal ferito polpastrello geme* ») o del *Pastor fido;* e, via via, tutto un mondo che, pur tratto dalla realtà e magari dalla vita vissuta, risulta falso, libresco, insopportabile. Sì, insopportabile!

Questi amori gaetani, o gaeteschi che dir si voglia, così lattiginosi, così roridi di cicisbeismi; questi amori con la tremarella, con lo svenimentino, con lo sbaciucchiamento di piedi, scarpe, calze, vesti e corpetti, sui quali il poeta piange come un capretto; questi amori col pianoforte, con le melanzane, col basilico, col cocomero, con le mucche, con i fichi, con le tendine, con i fazzoletti; questi amori alquanto masturbativi e masochistici, ora semicomici ed ora semitragici; questi amori di uno stecchettismo moscio, evirato e senza attributi; questi amori impolverati di un petrarchismo d'accatto, di un'arcadia badiale, di un wertherismo svertebrato, di un dannunzianesimo da doposcuola; questi amori sono davvero ridicoli e oppressivi. Com'è mai possibile che il Croce non si sia accorto di ciò?

Ma sì che se n'è accorto!

E deve aver sudato quattro camice per non scoprire il suo vero pensiero all'amico. Come suda quattro camice a nascondere col velo della lode il rachitismo di questa poesia-non poesia. Ma, ecco, che dalle frange delle parole stesse sfuggono al Croce le restrizioni mentali, quando scrive che il Gaeta si è liberato di « *quanto ancora gli restava di letterario e d'intellettualistico* » ed ha compiuto « *grande avanzata* » (questo termine militaresco, in uno scrittore preciso come il Croce, suona beffardo) nella scioltezza della forma risolvendo « *quel certo chè di duro e di prosaico* » e « *spianando le contorsioni in cui prima sovente s'impigliava* ». E il comico è questo: che il Croce medesimo, assalito da ulteriori rimorsi, aggiunge: « *non si può negare per altro che di questi difetti qualche traccia non si avverta qua e là* ». Ma, poi, gli sembra di essersi scoperto troppo e attenua il tutto con una immagine che vorrebbe esser pietosa ed è crudelissima: « *come piccoli nèi nelle cose belle* ». Altro che piccoli nèi, senatore Croce; si tratta, invece, di spaventose « *voglie* » di fragola e di mellone. E lo sapete benissimo.

Giuseppe Villaroel

GOETHE A ROMA

(Continuazione della pag. 1)

Ecco l'equilibrio che Goethe acquistò a Roma. Ed è equilibrio tutto diverso dal piccolo equilibrio borghese di cui per solito si parla. E' un equilibrio in cui entra un soffio d'immenso e di religiosità perchè cerca di mettere d'accordo non la piccola vita di tutti i giorni, di uno solo con i piccoli ideali, rosicchiati dalle delusioni e tarlati dallo scetticismo, ma la realtà di tutti, di questa nostra vita, di questo nostro « stare » sulla terra, insieme con quello che è e rimane il rapporto misterioso di noi con l'universo. E' un equilibrio in cui entra un'eco dell'infinito dei romantici, ma mentre nell'infinito dei romantici, anche in quelli meno lontani dalle concezioni intellettualistiche, rimane sempre un che di sentimentale, di legato allo stato d'animo, nella concezione universale di Goethe vive anche un'eco del grande razionalismo del '700. E' per questo forse che nella visione di Goethe c'è un respiro d'immensità che non è solo di questo pianeta: qualche cosa di interplanetario, di interstellare come è solo nel mondo di Dante e di Shakespeare. « Abbiate il senso della terra », ammoniva Nietzsche; « non perdete il senso dell'universo », sembra ammonire Goethe. A questa concezione di carattere universale non fu certo estranea l'esperienza di Roma. Non a caso il « Viaggio in Italia », redatto sugli appunti e sulle lettere del 1786-88, fu scritto e pubblicato quasi trent'anni dopo, nel 1815-18, proprio nel momento in cui Goethe ebbe, più splendido e forte di sempre, il senso della comprensione e della tolleranza almeno per tre mondi completamente diversi: per il mondo classico e pagano di Roma antica; per il mondo religioso e insieme d'avventurosi colori, d'avventuroso amore alla vita proprio dell'oriente; e, sotto l'influenza specialmente di Sulpice Boisserée, per il mondo dell'arte cristiana del medioevo tedesco. Non a caso, in quegli anni, Goethe riprendendo in mano la materia antica del diario romano e delle lettere spedite da Roma, levigò e smussò parecchi angoli della polemica anticattolica e anticrisiana... La scoperta della « presenza » delle cose, degli « altri », del « mondo » che aveva intravvista e Weimar e riconfermata con piena chiarezza in Italia e a Roma; il senso dell'obbiettività che, negli anni sùbito dopo Roma, sembrò portarlo soltanto verso lo studio dei fenomeni scentifici e aver inaridito le sorgenti dell'arte, al contatto dell'amicizia con Schiller, alla ripresa del fresco soggettivismo, di cui Goethe aveva fatto la critica ma che non poteva completamente rifiutare, si animarono di nuova vita e lo spinsero a un tempo verso l'arte e verso la scienza, la religiosità, che a Roma pareva aver avuto una parentesi — ma che dalla scoperta dell'equilibrio fra l'io e gli altri non poteva non avere una nuova segreta spinta — nell'amicizia di Schiller, nei rinnovati contatti con la filosofia di Kant prima e di Schelling poi, ebbe nuovo risveglio e, dopo il 1811-12, anche se con la libertà sconfinata di orizzonti che era proprio del suo genio, non ebbe più interruzioni fino alla morte. « L'uomo, per quanto lo attragga la terra con le migliaia dei suoi fenomeni, solleva tuttavia lo sguardo ansioso e scrutatore verso il cielo che negli spazi sconfinati s'incurva sopra di lui, perchè egli sente chiaramente e profondamente di esser un cittadino di quella patria spirituale, in cui non possiamo rinunciare mai ad aver fede ». Queste parole diceva Goethe al cancelliere von Müller nell'anno 1818 cioè proprio nel tempo in cui aveva finito di scrivere le prime due parti del viaggio a Roma e in Italia.

Così Goethe, che venne a Roma quasi esclusivamente come pellegrino dell'arte, coi sensi avidi di nuove esperienze, fu a Roma segretamente anche pellegrino dell'anima e a Roma non interruppe ma proseguì quel « viaggio » spirituale che aveva cominciato a Weimar e che proprio con l'esperienza dell'« equilibrio » scoperto a Roma, doveva portare, in un soffio di comprensione vasta quanto è vasto l'universo, altri frutti importanti nell'arte e nell'anima dell'autore del *Faust*.

Bonaventura Tecchi

LA RADIO

(Continuazione della pag. 5)

riamo di riconoscere in lui l'innovatore rivoluzionario che attua un Terzo *(ripetiamo, di facile alimentazione) per liberare e instaurare un* Primo*, difficilissimo in ogni suo aspetto. La vera novità della radiofonia europea si avrebbe allorchè il* Primo Programma *italiano diventasse l'informatore, il confidente e l'educatore quotidiano dello ascoltatore illetterato e ignorante. Ormai, non ci sarebbero più remore nè impedimenti*: i nasi soffiati, *a cui si dedica il prezioso dono del* Terzo, *eviteranno di soffermare l'indice sul* Primo, *e non è detto che certe rubriche del* Primo*, non divertano, rinfreschino, arricchiscano un po' tutti. Con l'animo pieno di questa speranza, stendiamo la mano al* Terzo *per una stretta cordiale, ma coviamo con la coda dell'occhio il primogenito, che non abbia a vendersi per un piatto di lenticchie.*

V. Incauda

NOTIZIE DEL CINEMA

● *Venezia, 28.* — L'ambasciatore degli Stati Uniti in Italia, J. C. Dunn, è arrivato a Venezia dove, informa *Cine Attualità*, si tratterrà per l'assegnazione del « Golden Laurel Award », istituito dal noto produttore americano David O' Selznik per quel film europeo che maggiormente contribuisca alla mutua comprensione tra gli uomini per l'instaurazione di un costume libero e democratico tra i popoli.

Le pellicole concorrenti al gran premio sono cinque e rappresentano la migliore produzione europea scelta tra i film di lingua francese, inglese, italiana, tedesca e scandinava. Per ogni nazione sono state formate delle giurie composte da giornalisti americani che hanno passato in rassegna le più significative realizzazioni.

In Italia, come a suo tempo *Cine Attualità* comunicò, i componenti la giuria decretarono meritevole di medaglia d'oro il film di Geza Radvany « Donne senza nome » — prod. Navona Film —, dopo lunghe discussioni per l'importanza delle altre produzioni in gara, fra le quali si contavano ottimi film come « E' Primavera.... » di Renato Castellani - produzione Universalcine.

La premiazione avverrà, in forma solenne, il 2 settembre.

● L'interpretazione di Aldo Fabrizi in « Tre Passi a Nord », diretto da W. Lee Wilder per la *Continentalcine* è stata seguita con vivo interesse dagli altri attori italiani ed americani. Aldo Fabrizi, infatti, interpreta la parte di Pietro direttamente nell'edizione americana, parlando con sorprendente facilità lo slang dei quartieri popolari di Brooklyn. Questo esempio di interpretazione bilingue italo-americana, nella parlata così difficile dello slang, in cui nessuno studio per quanto assiduo e meticoloso può sostituire la pratica quotidiana di pronuncia e di traslati e di abbreviazioni e di idiotismi sui generis, è più unico che raro, e contribuirà ad un maggiore e più favorevole accoglimento del film italiano da parte del pubblico americano. E' noto infatti, che una delle più gravi difficoltà frapposte all'espansione del film italiano sul mercato americano è l'inadeguato doppiaggio, quando non sono addirittura i noiosi e refrettari sottotitoli con cui i film italiani vengono ancora oggi presentati al pubblico statunitense.

● Anche quest'anno si notano molte partecipazioni di documentari alla Mostra di Venezia; ed anche quest'anno la Phoenix Film parteciperà alla XI Mostra lagunare con un technicolor ed un bianco e nero: il primo dal titolo « Rapsodia siciliana » per la regìa di Vittorio Gallo, operatore Cyril Knowles e musiche di Ennio Porrino; ed il secondo, un cortometraggio sperimentale: « Cavalcata » dello stesso regista, con fotografia di Piero Portalupi, musiche di E. Porrino.

● Roberto Montero ha terminato di girare « La Scogliera del Peccato » per l'International Urania Film.

La drammatica vicenda che si svolge nell'incantevole atmosfera dell'Isola d'Ischia è stata interpretata da Margaret Randi, Leopoldo Valentini, Olga Solbelli, Amedeo Novelli e « Schizzetto », al secolo il piccolo Augusto Ciabatti.

Il film, che sarà distribuito dalla Minerva Film, ha già suscitato il massimo interesse nell'ambiente cinematografico per la sua buona riuscita sia artistica che spettacolare.

● La Duomo Film di Milano, non appena terminato il documentario sulla produzione dell'Insulina, ne ha posto in cantiere un secondo, di grande interesse, concernente le turbine idrauliche. Il nuovo documentario, per il quale si è valsa della consuenza tecnica dell'ingegnere Antonio Arreghini, uno dei più noti ed apprezzati in questo campo, è stato affidato alla regia di Sergio Giuliani, e vedrà la luce nel prossimo settembre col titolo « Energia dall'acqua ».

Il cortometraggio tratta della produzione di energia motrice per trasformazione dell'energia gravifica ed illustra le principali caratteristiche delle turbine — nella cui fabbricazione l'Italia ha un primato assoluto — impiegate a questo scopo a seconda delle condizioni di sfruttamento dei salti d'acqua.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 35 - ROMA, 10 SETTEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

FILOSOFIE DANZANTI

Se la pioggia quel giorno non avesse infradiciati i manifesti, forse si potrebbe leggere ancora quello che annunziava una *Serata esistenzialista*. I punti del programma erano molti, e irresistibili le trovate che avrebbero svuotata la idropica noia, abitatrice autorizzata delle spiagge, e in genere di ogni parco di divertimenti.

Chi sa per quale mirabile sincronia, proprio negli stessi giorni, veniva notizia dal Brasile che per onorare nell'anno balzachiano l'autore de « La Comédie humaine », era stata diffusa una samba, bella per il ritmo trascinante, per fiori di sincope che con il loro profumo toglievano e ridavano il respiro. Le parole di questa « samba » originale sono state cantate nei balli mascherati con un successo incredibile. Migliaia e migliaia di coppie danzanti hanno accentato certamente questo verso, il più bello della canzone: « ... Papa Balzac déja disait ». Che diceva papà Balzac? Nulla di particolarmente importante, ma che « nella magia dell'Avenida Rio Bianco » diventava un indiscutibile precetto, una profetica anticipazione dei gusti venturi, una verità più salutare di quante sono ammucchiate nei libri sacri dell'umanità.

La serata esistenzialista e la samba balzachiana ci dicono sul nostro tempo, quanto i trattatisti più austeri e più informati non sono in grado di rivelarci. Perchè questi ultimi non ci hanno mai informato sull'itinerario curvo della filosofia e dell'arte, le quali hanno lasciato le dotte aule e i secreti convivi, per accompagnarci ovunque si spera di non trovare tanfo di noia?

Ponete mente ai gran passi fatti.

Chi avesse ad esempio patrocinata una « serata kantiana » avrebbe visto giungere onesti e timidi professori, ansiosi di poter aver luce su qualche punto oscuro di una delle tre *Critiche*, ma non avrebbe creduto ai suoi occhi se questi ultimi si fossero posati su un corteo di coppie tirate avanti dal capriccio, ed aventi per unica Weltanschauung lo sbadiglio. Nè eran comprensibili invocazioni ritmate a papà Goethe, o allo zio Hugo. In nessuna sala da ballo si è mai acceso il candeliere della « Sintesi a priori », o si è offerta ai ballerini bevanda « all'imperativo categorico ». Non avevano tanta fantasia i nostri predecessori, inetti ad intendere che per virtù del « Principio di idendità » ciò che secernono le ghiandole sudorifere non differisce in nulla da ciò che distilla il pensiero.

Chi volesse sottilizzare potrebbe, a proposito della « Serata esistenzialista », chiedersi come mai la filosofia dell'angoscia, della noia, si sia trivializzata al punto da frequentare luoghi ove angoscia e noia sono più schiaccianti ed insanabili perchè scandite dal metronomo più tragico che esista: il metronomo delle futilità. Ma una risposta per tal tipo di guastaserata non è difficile articolarla. Forse che — si potrebbe dire — la Nausea non è l'invisibile musa di questi ritrovi? Una serata esistenzialista, quindi, è possibile immaginarsela come una serata di nausea che, se la nostra chimica non è fallace, è emetico di noia e di angoscia.

In conclusione il voto di tanti e tanti servitori della cultura è stato generosamente esaudito: la scienza, la filosofia, l'arte che si volevano nelle piazze sono scese nei trivi.

Tutto ciò ha carattere di visibilità così imponenti da colpire anche un occhio bovino. E' superfluo quindi accumulare altri fatti che dian più volume al fenomeno.

Non inutile invece ci sembra accennare alle generatrici di questo ambiguo e scongegnato moto dell'intelligenza.

Quel continuo *stuzzicamento del sensibile* di cui parlava già Lorenzo Megalotti, ha oggi a suo servizio una tecnica di rarissima perfezione, una tecnica plurima, la quale si è voluta arricchire anche delle risorse nascoste nei libri dei filosofi. Poter ricavare un brivido da cento pagine di filosofia; poter mutare in melodia frasistica l'arcano, l'ermetico; poter innestare su una rilassatezza ch'è stanchezza del gusto e fastidio di vizî divenuti convenzionali, sono operazioni non dissimili da quella onde dai raspi si trae bevanda eccitante. La penna oggi « può farneticare nelle ferite », come diceva un autore del Seicento. E non è a dire che manchino ferite oggi, nè che si siano smorzati gli impulsi del farnetico.

Ma documentata questa inclinazione dominante, per rendersi conto pienamente del fenomeno di cui parliamo, un'altra considerazione è da farsi: una filosofia, un'arte, devon avere grana particolare per esser tramutate in elixir gradito ai palati mondani. L'ironia, il sarcasmo si sono abbondantemente esercitate a spese di questa o di quella filosofia. Ma tutte, dal più al meno, hanno resistito al tentativo che le spingeva nel trivio. Eran filosofie nobili, quelle, ed anche decadute non accettavano l'invito del taverniere volgare. Eran filosofie nate nella volontaria solitudine, e perciò non potevan diventare congeniali ai plebei affollamenti. Pensate, ad esempio, al dileggio che da secoli inghirlanda la Scolastica. Già quattro secoli fa un tale scriveva: « Le mosche metafisiche hanno hormai magnato il naso alla Scolastica, la quale per haverlo di cera se'l lascia storcere e stiracchiare da coloro che a suo modo se la figurano ». Se non che oggi, a farci ridere non è la Scolastica, ma chi si era divertito a mostrarcela con naso di cera docile agli stiracchiamenti. Gli è che troppo a lungo un pensiero austero, macerantesi nella ricerca, sdegnoso di mandar rumore, tutto teso nella conquista del vero, informò quella filosofia, onde da essa si terranno lontan' per istinto di difesa libellule ammaestrate e moscerini metafisici.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

SPECCHIO URANICO

I titoli dei libri con cui i letterati si presentavano al pubblico nel '600, erano invariabilmente questi: Teatro, Giardino, Specchio, Tesoro.

Al sostantivo seguiva normalmente la specificazione che talvolta era davvero amena. Teatro dei cervelli *e* Teatro della Terra Santa *avevan in comune un apparato capriccioso e nuovo, atto a dire il senso dell'attualità, di cui era avidissimo quel secolo.*

Sontuosa fantasia anche attorno al Giardino. *Così i lettori del tempo potevano scegliere tra il* Giardino di Agricoltura *e il* Giardino spirituale *e cogliere nel primo un mellone e nell'altro una virtù. Quanto agli* Specchi, *la scelta era meno ampia, perchè di solito gli argomenti che in essi specchi si riflettevano, erano piuttosto austeri. Nello* Specchio di peregrine questioni *oppure in quello delle* comuni opinioni, *nello* Specchio morale, *oppure nello* Specchio regolare, *le immagini trasmesse eran sempre oneste, ferme e composte. Altrettanto dicasi per i* Tesori, *che accumulavano e porgevano le cose più preziose e più rare, come ad esempio,* le Distillazioni *o i* Concetti poetici.

Ma fra tutti i titoli, il più sonante è questo: Specchio uranico. *Oggi un titolo siffatto si arricchirebbe di atomiche associazioni. E forse per questo avrebbe fortuna, perchè piace al nostro tempo che i suoi* Teatri, Giardini, Specchi *e* Tesori, *vengano ninfeggiando con ordigni che possan sventrar la terra.*

ACCAPIGLIARSI E SCAPIGLIARSI

Nella Lettera Ottava, *il Foscolo scrive: « Qui nel Parlamento, a quanto io mi sappia non si affrontano a spada diritta; ma si trafiggono obliquamente con que' motti pungenti ai quali i Lacedemoni per legge di Licurgo, avvezzavansi fin da fanciulli ». O invidiabile Parlamento inglese di quei tempi! Ora anche laggiù le cose sono cambiate, e l'affrontarsi a spada diritta è altrettanto comune come nel nostro Parlamento. Nessun Licurgo si è da noi ricordato di dotarci l'ingegno di motti pungenti, i quali dovrebbero tener luogo delle ingiurie e delle imprecazioni.*

Eppure i Lacedemoni eran gente seria: dal che si deduce che l'improperio ha sempre radice buffonesca, come può facilmente constatare chi analizza codesto genere verbale. L'improperio, dopo il suo sibilo, non si sa perchè, si sfascia in una risata alla quale ha diritto, come è giusto, colui che lo ha foggiato. Così quando vediamo non solo nei Parlamenti ma anche sui giornali, l'affrontarsi a spada diritta e cioè con sanguinaria violenza, senza rispetto nè a cose nè a persone, dopo un primo momento di stupore siamo colti da nutrita risata: nutrita, naturalmente, a spese dei contendenti, i quali si accapigliano e si scapigliano e si ravvolgono nella contesa con il passato, il presente e il futuro.

Del resto, quei due verbi foscoliani, accapigliarsi *e* scapigliarsi, *ci pongono innanzi agli occhi delle teste scarduffate, che hanno avuto per parrucchiera la Furia. Così conciate quelle teste ci dicono che a tutto sono atte, tranne a pensare. L'ira infatti dà sempre alla testa una cresta rossa, una purpurea cresta, ch'è la bandiera della gallinacea famiglia.*

L'EROE DELLA PIGRIZIA TOTALE

« Tutte le cose sono contro di noi, ma noi continuiamo a vivere, perchè non le accettiamo in se stesse e rifiutiamo di trarne le conseguenze. Dov'è colui che ha tradotto nella sua vita una sola conclusione dell'insegnamento della astronomia, della biologia e in conseguenza, per rivolta o umiltà, non si è alzato più dal letto considerate le distanze siderali o i fenomeni naturali? Ci fu mai orgoglio vinto dalla nostra irrealtà? E chi fu tanto audace da non far più nulla, dato che ogni atto è ridicolo nell'infinito. Le sue idee provano il nostro nulla, ma chi è giunto all'ultima lezione? Chi è divenuto eroe della pigrizia totale? Nessuno ha incrociato le braccia ».

Queste osservazioni, con altro pathos, furon già fatte da Pascal. Il ripetitore le parafrasa, dimenticando che esse non sono significanti se non germinano dalla istanza che fa l'uomo canna pensante. L'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo sono misurabili, soggetti cioè ad una modica misura, la quale li domina con essa e li gradua nel regno della quantità. La mente umana fa di più, anzi, confronta l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo come farebbe con giganti e con nani, perchè appaia in certo senso la loro umoristica dismisura. Cura l'astro con l'atomo, l'atomo con l'astro: è indubbio infatti che una stella se avesse coscienza sarebbe presa da tenerezza indicibile per l'atomo, così piccino e così somigliante a lei.

Varius

L'IDEA RELIGIOSA

e il suo cammino nella storia

Critica liberale da una parte e intransigenza dall'altra ci avevano ormai disabituato a ricercare ciò che il Cristianesimo, inteso come un determinato movimento d'idee, fu alle Origini. Da poco tra i cultori di Storia delle religioni veggo fatta distinzione tra religioni e religione, tra religione, come posizione filosofica (morale, misticismo, religiosità) e religioni, nate tutte, più o meno, da culti e riti primitivi. Fuori strada mi sembrano soprattutto gli storici del Cristianesimo, essendo difficile determinare se facciano storia dell'idea o della Chiesa. Si parla, in verità anche di un metodo storico-religioso, ma dubito che alla capacità di discendere gli corrisponda una uguale capacità di risalire dalle forme storiche alle forme originarie e di determinare il reale cammino dell'idea religiosa. Per la teologia ufficiale una cosa sarebbe venuta a tagliare i ponti tra Antico e Nuovo Testamento, tra ebraismo e cristianesimo, la Rivelazione. Per Kierkegaard, posto che Cristo è Dio, Dio non è oggetto di storia; Adam, sulle orme di Schweitzer, arriva a sostenere che un uomo di nome Gesù non è mai esistito, ma solo un Uomo-Dio, chiamato Cristo. Strauss e Drews non avevano fatto di peggio. Quanto meno Gesù stesso, se si prescinda dall'interpolazione in *Matteo* 17, 17-20, cfr. *Marc.* 8, 27, 33 e *Luca* 9, 18-22, avrebbe messo in discussione una cosa e l'altra.

Oggi la critica è in grado di dimostrare che il Messaggio, come si trova redatto nel testo unitario ricavabile dai Sinottici, è l'idea di Gesù, ma in parte rivissuta nei concetti e nelle forme della comunità cristiana primitiva, ancora ebraizzante, in parte concepita e divisata sugli schemi biblici tradizionali. Ma si può anche dimostrare che il cristianesimo di Paolo, ebreo di nascita e semi-greco di educazione, date anche le numerose lacune della sua informazione evangelica e gli scarsi contatti con gli altri apostoli e con la chiesa di Gerusalemme, è l'idea di Gesù, ma avviata su di un binario, checchè ne pensasse il Buonaiuti, non perfettamente parallelo. Oltre che attraverso una sua personale esperienza religiosa, in Paolo l'idea di Gesù appare passata attraverso una concezione antropologica e psicologica sufficientemente pessimistica dell'uomo e della storia, ad una ancor più pessimistica teoria della colpa e della redenzione, a prescindere dalla cultura teosofica e misterica della scuola di Tarso e dai concetti soterici e carismatici proprii dell'ambiente religioso ellenistico-romano.

Dal concetto della bontà naturale dell'uomo, come opera di Dio, visibile nella innocenza del fanciullo, e dall'ottimismo fondamentale di Gesù sulla sanabilità degli uomini, in Paolo ci vediamo trasportati di nuovo nel concetto mosaico della irrimediabilità della colpa di Adamo, che Gesù *ignora;* nel concetto della fondamentale perversità della natura umana e della legge ineluttabile della carne; in quello della tragica necessità della morte di un Dio, e cioè di un Dio fatto uomo, per redimere il genere umano; in quello della necessità della resurrezione di Cristo, come condizione della resurrezione nostra. Mentre Gesù, attraverso la inesauribile casistica delle sue parabole e le più svariate circostanze dei suoi aneddoti, mira a fissare concetti etici e religiosi di valore universale, disinteressandosi di ogni veduta o sentimento di carattere personale, prescrivendo l'assoluta interiorità del culto, in corrispondenza dell'intimità della coscienza individuale e lasciando ciascuno giudice della propria scelta e tenore di vita, Paolo è tutto inteso ad approfondire nel suo spirito i significati ed i valori sovrumani della morte e della passione di Gesù ed a cercare nella sostanza e nelle forme dei culti o dei riti già invalsi le norme di vita e i mezzi e strumenti della salvezza. Le risonanze universali ed umane delle dottrine di Gesù erano così destinate a ricevere una codificazione interna e a venire applicate alla creazione di una chiesa.

•

Oggi la coscienza cristiana si è venuta orientando verso la convinzione che la sostanza originale della predicazione di Gesù non è nè teologia, nè culto, sorta piuttosto, come appare, sui margini di frizione critica con i concetti e la prassi dell'ebraismo: critica mirante a stabilire principii di valore universale. L'ago mentale del Maestro è costantemente rivolto a stabilire la superiorità della coscienza umana su ogni legge, magistero o sacerdozio particolare, ai fini di una legislazione universale dell'operato umano al di sopra di ogni interesse o convenienza di persona, di nazione, di classe. A questo stato d'animo va innegabilmente contribuendo l'inquietudine e il disagio che si va impadronendo delle masse innanzi ai risultati della critica storica e religiosa, innanzi alle antitesi insanabili della teologia geocentrica tradizionale, alle esigenze filosofiche, ai progressi della scienza, che, nel concetto moderno di una materia fatta di energie e di leggi, indice sempre più preciso della presenza di un pensiero anche nella natura, tende a superare il dualismo tradizionale tra *io* e *non-io* e ad una interpretazione sempre più vasta ed unitaria dell'uomo, del mondo, e della storia. Si pensa che qualche cosa dell'idea cristiana si sia venuta e si vada sempre più allontanando dalle origini, ma si illuderebbe chi pensasse che ad essa si possa ritornare mediante una libera e diretta consultazione delle fonti evangeliche. Anzichè come la posizione originale delle idee di Gesù, nella prima comunità cristiana dobbiamo abituarci a vedere una prima stanza di trasformazione di esse. A ciò contribuiva la certezza che Gesù non aveva inteso, come Paolo, abolire la Legge, ma completarla.

Nel campo delle ideee, più che nell'ordine dei fatti la storia non può cominciare da un punto. Fare storia di un'idea non è partire da un punto e seguirne lo svolgimento nel futuro, ma più spesso rintracciarne il solco e risalirne la corrente nel passato. Ciò non per obbedire ad un concetto storicistico in ciò che è prodotto libero dello spirito umano, nè per imporre alla storia un corso idealisticamente concepito o per vincolarlo comunque al progresso della specie. Ma neanche per accettare, invece di una fede, una disciplina o conformismo.

•

La storia dell'idea non comincia con Cristo ed è ugualmente storico che due millenni prima di lui un'idea simile apparve nel mondo. In fondo in fondo l'idea più antica è quella che si determinò in una sede abitata da Sumeri, innanzi alla degenerazione del senso morale in tre religioni concorrenti, sul Golfo Persico, nella regione di *Ur*, patria di Abramo, da Mosè denominato *Abraham*, cioè « Padre delle Genti ». Era *Ur* non lontana da *Eridu*. Quivi gli scavi hanno rimesso in luce i monumenti e le idee di tre o quattro millenni prima di Cristo. Mosè conosce bene la tradizione corrispondente a quei monumenti. Ad un'epoca determinata, quella regione fu testimone degli errori e orrori di Sodoma e Gomorra. La ribellione morale, secondo tutti gl'indizi, non dovette cominciare solo dal ripudio di divinità, riti e costumi di tre civiltà diverse: la sumerica, l'egiziana e l'assiro-babilonese, ma dalla rinnegazione e quasi dall'aborrimento di se stessi, da una catarsi morale che sollevò la spirito umano molto al di sopra degli oggetti dei sensi, facendogli per la prima volta sentire la propria autonomia.

Questa idea, sorta in una sana ragione ed in un sano sentimento, divenuta possesso di una famiglia o di un clan nomade, superando nelle annose tappe e nelle secolari soste della vita pastorile le quasi mille miglia che il corso dell'Eufrate misura, impiegò, come tutte le fonti affermano, quattrocento anni prima di poter entrare nella Cananea, ancora sede dei culti di Baal e Astarte, sicchè il popolo eletto in origine fu veramente un altro. Questa può considerarsi come la più antica delle rivoluzioni morali e come la più antica Carta dei diritti dell'uomo. Gesù la conosceva benissimo e ne conosceva tutte le deviazioni *(ab initio non erat ni)*.

Dei suoi tratti essenziali, più che attraverso il decalogo e la tradizione mosaica, possiamo renderci conto attraverso di quella che ne è il presupposto concorde: la religione dei Profeti. Tenendo presenti, oltre a Mosè e Davide, specialmente Isaia, Geremia, Amos, etc., la sua sostanza può essere determinata così: « Dio è uno spirito unico ed incorporeo. Come tale Dio non è oggetto dei sensi, ma visione interna dello spirito umano. Non è suscettibile di forme e figure materiali, nè circoscrivibile in templi e immagini. Non è propiziabile con vittime umane, nè con olocausti, ma conoscibile ed adorabile solo in spirito e verità. Non il

(Continua a pag. 8)

Francesco Ribezzo

CIVILTÀ CLASSICA
e spiritualità cristiana

Di contro alle lodi che dionisiaci di ogni tempo hanno tributato al paganesimo quale età storica in cui l'uomo avrebbe goduto del massimo della sua libertà, il mio respiro a contatto con esso lungi dal dilatarsi si restringe, non scopro un orizzonte più vasto bensì più limitato, pel suo mescolare cielo e terra, il suo ridurre gli dei alla misura degli uomini, la sua deficienza di trascendenza in una parola. In questo annullarsi di distanze, non sale tanto l'elemento inferiore quanto si abbassa quello superiore, viene a mancare la prospettiva che crea il tragico abisso cristiano fra materia e spirito. Tutta l'umanità era nata da una sola creta e tutto lo spirito da un unico soffio, ma questa unità iniziale, senza sostanzialmente venir meno, si è come drammaticamente confusa per effetto del peccato e la vita ha conosciuto un'arena più vasta del mondo in cui sensibilmente si svolgeva. Nel paganesimo i termini si capovolgono: la vita, col maturare del tempo, si stilizza, dal tragico ritmo della originaria cosmogonia in forme vieppiù cognite e prevedibili, perchè il margine dell'avventura si restringe ai rapporti dell'uomo coi suoi demoni che vieppiù saggiamente disciplina e rende a sè schiavi. Non essendo ancora nati il santo, il martire, l'eroe, l'uomo ha meno terrore di mancare alle sue mete. Essendo i suoi doveri tutti verso la società e sè stesso, è più agevole la speranza della tolleranza e del perdono. Essendo la tirannide degli istinti religiosamente ammessa, l'inibizione delle passioni è più un giuoco filosofico che un impegno morale. Ridurre tutto a misura dell'uomo e quello che non vi si contiene tacciare d'irrazionalità.

Ed ogni volta che il paganesimo riaffiora, la vita per farsi più felice, diviene più tragica. Strana contraddizione storica! tali riemergenze sono particolarmente possibili là dove le civiltà non poggiano su un passato classico, dove le forme mentali e gli *idola theatri* non hanno imperiosamente ubbidito alla cristallizzazione greco-romana.

La contraddizione è solo apparente: le civiltà che sono uscite dall'alveo classico, si sono saturate di quell'esperienza e più difficilmente sono preda di quello che i psicanalisti chiamano il *rèfoulement*, la tentazione di vivere e completare uno stato anteriore non esaurito nelle sue possibilità. Inoltre il paganesimo greco-romano sta all'altro paganesimo, che possiamo chiamare barbarico, come il paganesimo greco-romano sta al cristianesimo: chi si è elevato alle sue forme di vita si è precluso la possibilità di tornare barbaro molto più di chi dalla selva di barbarie è entrato per accidentalità storico-geografica nel cristianesimo.

Ecco perchè la cultura latina, nella quale l'eredità classica è così viva che corre periodicamente i rischi di ritorni formali a quel passato, di atteggiamenti estetizzanti che *redolent vetustatem*, è istintivamente armata contro più concrete trasposizioni alla nostra contemporaneità di atteggiamenti di vita e di pensiero indissolubilmente legati al paganesimo non per la loro esteriore veste ma per la loro intima sostanza.

La cultura e la civiltà germaniche scontano e sconteranno chissà per quanti cicli storici ancora, il fio di non essersi maturate ai mediterranei soli, col muoversi inestricabilmente entro le spire di un perenne romanticismo che le fa diffidenti prima e ribelli poi nei rispetti dei valori razionali e metafisici, le inietta la nostalgia per il primitivo, l'istintivo, sottraendole ad ogni concreta fede ed aspirazione ad una perfettibilità del genere umano, ad un'evoluzione delle forme sociali guidata dall'imperativo di una giustizia immanente alla storia, d'una provvidenza che attraverso la dialettica dei compensi avvia ai necessari fini la vita cosmica.

Solo un filosofo germanico, come Ludwig Klages, ha potuto scrivere un'opera quale « Lo spirito come negatore della vita » la cui tesi è che quanto l'uomo si è costruito dall'alba della storia: personalità, volontà, moralità, scienza, non ha fatto che straniarlo dal suo destino, proiettandolo fuori dal seno della natura e condannandolo quindi all'infelicità. Lo spirito è il grande nemico dell'uomo, infrangendo, come dice il Tilgher, il rapporto magico e magnetico fra l'uomo e il cosmo, la polarità fra anima e corpo, congelando il flusso del divenire universale per cui l'uomo si smarrisce entro un mondo di rigide astrazioni concettuali e fra gli specchi illusori delle verità acquisite. Procedere quindi a ritroso verso le sante e inconsce sorgenti della vita. Fin dove? Oltre l'uomo, persino oltre l'animale, nel grembo della pianta che è « la santa creatura che in nulla altera la bella innocenza della vita ». Quanta strada non si è percorsa anche dentro la storia dell'idealismo germanico, cui pure Klages si riattacca come consequenziario pur se esagitatamente patetico epigone, dalle posizioni kantiane che ponevano l'uomo di fronte all'inconscia e beata fiumana della natura con una sola scintilla entro la sua selce, per rinnovare il miracolo di Prometeo, ricreare un mondo tutto suo, la ragione, a codesta rappresentazione ferocemente antirazionalista e istintivista che trasforma il mondo in un'arena di conflitto fra i binomi Vita-Dio e Spirito-Anidio.

L'opposizione stridente che alcuni hanno stabilito fra trascendenza e immanenza come *formae mentis* caratteristiche del pensiero latino e germanico, vedendo nella prima l'impedimento a penetrare entro il santuario della coscienza per il vizio dell'obiettivazione anche dell'idea, il bisogno della rappresentazione pur dell'invisibile, e nella seconda l'aprirsi dell'occhio all'interno e la coabitazione eterna dell'uomo col proprio spirito, è eccessiva e bada più alla negatività che alla positività di queste stesse forme mentali. Infatti non è vero, almeno non sempre vero, che lo spirito latino oggettiva perchè si mantiene fuori delle cose, non si cala, per esprimersi con Amiel « dans le foyer central où les idées elles-mêmes ne sont pas encore divisées, determinées et façonnées », ma oggettiva perchè con questo distingue, gerarchizza, saggia la verità dei suoi mezzi, si sottrae alla tentazione di miticizzare le sue passioni, di convertire fantasticamente i suoi istinti in idoli, di demonicamente incrudelire contro la legge e la norma. Così non è vero, almeno assai spesso non è vero, che lo spirito germanico abbia scelto l'immanenza come sua forma rappresentativa perchè essa lo preservava dal disperdersi nel mondo illusorio del visibile e lo rendeva accessibile alle voci del Dio interno e psicologico più che a quello esterno del miracolo cosmico, ma perchè l'immanenza appagava la sua insopprimibile sete d'irrazionalità e istintività. Due razze, di cui una crede che ci si riscaldi meglio sull'ultimo ramo dell'albero della vita, quello che più si inoltra nel cielo, l'altro che faccia più caldo nel groviglio delle radici, nella mescolazione con la « buona terra ».

Così se dal conoscere e dal creare, ci si volge all'inconscio eudemonismo che è proprio di tutte le civiltà, come reagiscono alle delusioni del vivere, agli scompensi sociali? Le nebbie latine — quando si abbiano nebbie — sono quelle di un idealismo che scorpora la materialità del vivere siffattamente da dimenticare la realtà (verticalità idealistica), quelle germaniche appartengono ad un romanticismo che s'involve voluttuosamente nella preistoria dell'anima, cercando l'appagamento degli istinti sprigionati dalle galere delle etiche sistematiche (abissalità primordiale). Rimaniamo contenti di noi stessi, paghi, ove pur talora sospettassimo in noi resistenze a scendere maggiori a quelle di salire, se sulle rive del nostro assolato mare sia più facile spogliarsi di quanto pesa al corpo che di quanto fa spessore all'anima e se alle nostre spalle nessuna foresta ci invita a ritornare animali e vegetali, la cui beatitudine inconsapevole non che appagarci, non può illuderci.

M. Camilucci

RECENTE CRITICA DANTESCA

Questo sguardo alla critica dantesca non vuole essere una rassegna, nè un panorama, ma solo e semplicemente un vero e proprio « indice » orientativo. Una rassegna pel 1940-1945, limitata agli studi italiani, ce l'ha data S. A. Chimenz in « Orientamenti culturali ».

Sull'abbandono degli studi danteschi negli anni dal 1940 al 1949 indubbiamente molto peso è da attribuirsi alla guerra e alle restrizioni che essa ha imposto alla cultura e agli studiosi. Ma se le riviste dantesche e gli altri periodici letterari, su cui spesso apparivano densi saggi e rassegne di Dante e della sua opera, non si pubblicano più o sono lente a riprendersi, purtuttavia ottimi saggi e studi su Dante e sul suo tempo non mancano oggi, in Italia e fuori. Sembra anzi che il tempo vada operando una selezione spietata, a cui, in questo senso il primo posto non certo spetta alle vicende che attraversiamo ma ad un più vigilato controllo, a una più agguerrita e meno ingenua posizione di critica. Il Croce in nota alla quarta edizione del suo « La poesia di Dante » scriveva: « ... da circa vent'anni in qua la « letteratura » dantesca è stata meno ferace di quel che fosse lungo il secolo precedente, e in particolare le indagini e controversie intorno alle interpretazioni allegoriche sono assai scemate e quasi cessate; il qual ultimo effetto sarà da riportare in parte ad altri motivi — non esclusa la Dea Noia, della quale una volta parlò il Goethe — ma vorrei attribuirlo anche, in qualche parte, all'efficacia delle metodologiche dimostrazioni e ammonizioni, non rimaste del tutto inascoltate ». Ed è vero: è questa una diminuita feracità che ha dato e darà buoni frutti agli studi danteschi, un salutare salasso, a tempo opportuno, su una certa critica già fiaccamente pingue, che non permetteva l'agile e muscolosa scalata.

Tra la produzione di questi ultimi anni (1940-1949) posto cospicuo spetta all'Italia. Del resto non diversamente le cose andavano nell'800, se il Gaspary per la Germania così scriveva al De Sanctis: « ..... A malgrado di tutte le fatiche, di tutti i consensi e dotti lavori, l'opera di Dante è sempre in Germania la spirituale proprietà dei pochi. Gli altri, l'ammirano a frasi, e in segreto spesso si rodono di dover dire ciò che non pensano... » e l'Hauvette per la Francia: « ... per quanto grandi siano stati i progressi degli studi danteschi in Francia, resta ancora molto da fare. Dante è poco conosciuto o male, anche in quella parte del pubblico francese, che si occupa di letteratura... ». Con ciò non si vuole riprendere una polemica che già cavallerescamente aveva conchiuso il Farinelli, nè tanto meno stabilire una scala di valori, statistiche di cui abbiamo sempre diffidato, ma soltanto orientare verso gli stati delle varie posizioni critiche per un bisogno di chiarezza e di comprensione.

Gli studi sul Medio-Evo, a noi particolarmente utili per seguire e intendere i tempi che precedettero e accompagnarono Dante, hanno una vasta e ricca letteratura, dal sempre vivo Comparetti, che riguarda tutta la nostra storia culturale dell'occidente, al sempre presente Huizinga nella ricerca di quelle spiritualità e a lui vicino il Cohen, e, per lo stesso periodo ma in senso più strettamente cattolico, il Giacon e il Cicchitto: per il M. E. esaminato e scomposto nelle sue correnti storiche e politiche il Duprè Theseider, il Solmi, il Soranzo, il Baethgen, il Seidlmayer, la Schneider, l' Echagüe, il De Montoya fino alle opere di densa sintesi del Salvatorelli e del Pepe; e più specificamente il Barbi e il Battaglia per le polemiche del tempo nel pensiero di Dante. Ma gli studi che abbracciano tutte le correnti in una unità vigorosa di storia e di pensiero, di arte e di vita, e che risolvono i dubbi e svelano le riposte origini di un avvenimento e di un'opera seguite con un acuto e spietato esame, sono quelli del Nardi.

Largo posto hanno anche gli studi sulla spiritualità francescana e il tempo di Dante (Trucchi, Baumann, Casella, e i minori, Del Gaudio e Di Stolfi), condotti a un estremo rigore di metodo per cultura e acume dal Cosmo: e quelli sull'aristotelismo e il tomismo con il Grabmann e l'Orestano, puntualizzato dal Nardi. Novità e dottrina sono state apportate nelle ricerche sul gioachinismo e Dante, a cui hanno dedicato buoni saggi, il Foberti e anni, studi e virtù l'accuratissimo Tondelli.

Passando dal campo del Medio Evo a quello non meno vasto della fortuna di Dante, ricorderemo il Farinelli (2ª edizione), il Gabrieli, il Tagliavini, il Cronia, il Friederich, il Goetz, Vossler, il Werner, il Bertini e recentemen-

(Continua a pag. 7)

Aldo Vallone

BONAVITA – Disegno

IL NUOVO ROMANZO

I romanzieri, i poeti, gli artisti si trovanno oggi, nolenti o volenti, a dover fare i conti con una vita inquieta, talvolta torbida e guasta, nella sua istanza morale. La società europea, sconvolta nelle sue fondamenta, nel suo ordine e nel suo aspetto, non è quella di una volta, tende anzi a crearsi nuove basi, su cui potersi finalmente adagiare, dopo le drammatiche esperienze di mezzo secolo, che ha visto rivoluzioni e guerre di portata eccezionale.

Il romanzo non riesce a corrispondere più ai problemi psicologici e sociali, che costituirono la piattaforma letteraria di un tempo, che avvertiva necessità etiche, profondamente diverse da quelle odierne. Pensate ai romanzi di Walter Scott, Stendhal e Manzoni: il loro mondo, rappresentato attraverso le forme di una narrazione esemplare, rispecchiava le esigenze dell'Ottocento fermo intorno ai fatti storici più importanti, glorificatore delle Chiese, dei Monasteri, della vita raccolta e religiosa, non importa se insidiata dal Male.

Sopraggiungono Balzac, Zola, Flaubert, Verga e le prospettive già assumono un altro tono, un altro impegno storico. Il realismo ottocentesco diviene crudo, si rivolge direttamente alla natura, con panteistico amore, non riconosce una Provvidenza, che lo sovrasti e lo giustifichi. Flaubert descrive le solenni Basiliche, le Cattedrali francesi, ma con un distacco enorme, con un godimento estetico, non mistico. Nè accade diversamente per Stendhal. Dove è più l'afflato religioso di un Manzoni?

Giunti ai contemporanei, nulla più ci lega al passato, sia pure prossimo: perchè a mutare non sono solamente le ragioni storiche, la società in mezzo alla quale viviamo, ma anche il modo di sentire la vita nelle sue passioni incomposte, nei suoi sentimenti scatenati ed irrazionali.

Nelle mani di Chesterton e di Bernanos, il romanzo acquista un alone favoloso, che mitiga le manifestazioni irrompenti, attenua gli impeti incontenibili di un mondo malfermo, dominato dagli istinti più bassi ed incoercibili. Sì: il Male imperversa; ma, contro di esso, si eleva vittorioso il Bene.

Con Mauriac sono ripresi i tempi e gli spunti del vecchio naturalismo, anche se svolti secondo una nuova tecnica narrativa. Mauriac non si contenta del romanzo sperimentale, puro e semplice; e cerca affannosamente motivi inconsueti. La sua sensibilità si palesa negli scorci, nei rilievi, nell'articolarsi di una prosa sofferta e ricca di trovate originali di fantasia.

E' vero: Mauriac presenta personaggi mossi da slanci sentimentali irrefrenabili, trascinati dai loro egoismi, travolti da morbose inclinazioni. Il peccato consuma ed estenua gli eroi di Mauriac, che sono uomini di questo nostro tempo corrotto. Può un narratore ignorare il mondo, che gli fermenta e gli pullula avanti, così inguaribilmente malato? Mauriac si incarica di rappresentare il Male, che i lettori ripudiano e respingono da sè.

Al realismo di ieri, pacato e sereno, si è venuto a sostituire un realismo di moti spirituali intensi e sconcertanti: alla prosa distesa, densa, compatta dei romanzieri dell'Ottocento è succeduta una scrittura nervosa, rapida e allusiva. Da Proust a Joyce, da Svevo agli analisti anche più sottili, il racconto si determina nei suoi valori essenziali.

Prevale un soggettivismo raffinato, che si esaspera fino ai suoi limiti estremi. Le ricerche capillari di stati d'animo singoli, a cui si consacra Proust, non sono dissimili, in fondo, dalle analisi dettagliate di linguaggio, a cui Joyce indulge con un gusto esperto e avveduto.

Sono casi di coscienza e di cultura quelli che puntellano i nuovi romanzi così complicati ed inquietanti. Svevo non si rifiuta di scendere nel fondo della coscienza dei suoi personaggi, per sorprendervi gli atteggiamenti nascosti e sotterranei. Anche il suo stile è tormentato, ha qualche cosa di troppo insistito e minuzioso.

I romanzi di Proust e di Svevo si reggono in virtù di una prosa, che ha nessi e rapporti grammaticali quanto mai ardui e complicati. Peggio per Joyce, che riduce la pagina ad un'esigenza puramente lessicale.

Così, il metodo analitico, anche sotto l'influenza della psicanalisi, è rivolto esclusivamente a sondaggi del subcosciente. Quasi sempre, esso si associa ad un mezzo rinnovato di espressione.

Non abbiamo più, con i narratori del Novecento, la prosa limpida e lineare, nella sua logica e nella sua sintassi. Alle indagini, particolareggiate ed impressionanti, si accompagnano brani di prosa evocativa, che si frantuma, qua e là e si rattrappisce.

Il racconto non ha perciò uno sviluppo simmetrico. I suoi episodi sono liberi e sciolti, non dipendenti l'uno dall'altro, non connessi fra loro.

•

Il problema dell'arte contemporanea è un problema di espressione, a significato intellettualistico, perchè la tecnica moderna deve adeguarsi ai bisogni spirituali assai complessi. Ecco il disagio della narrazione.

Il Surrealismo e l'Ermetismo si palesano, nella loro istanza particolare, come movimenti artistici legati ai nuovi mezzi comunicativi. Essi producono una frattura insanabile fra il passato e il presente, perchè sorgono nell'istante decisivo di una crisi morale, che è anche crisi estetica.

Mutata la visuale psicologica degli eventi storici sono venuti a cambiare anche le forme espressive. Il linguaggio di oggi non è quello di ieri. La prosa Manzoniana, che rendeva a meraviglia la paura di don Abbondio e la conversione dell' Innominato, non può somigliare a quella di Joyce, che mira a rappresentare le ansie, le incertezze, i trasalimenti del suo Ulisse

Nè il racconto più recente, sorto sotto le costellazioni dell'Esistenzialismo e del Neorealismo, può indurre ad equivoci di sorta: anche esso si muoverà fra i binari di una concezione tumultuosa della vita. I suoi pericoli sono evidenti, e così i suoi meriti: quelli in rapporto ad uno sdrucciolamento nella cronaca e nel linguaggio scritto e usuale: questi in vista di una narrazione disancorata da ogni pregiudizio, ma sempre avvinta alla documentarietà più aguzza e spietata.

Usciremo da questo increscioso stato di cose?

Francesco Bruno

IL PREMIO VENEZIA

Il premio Venezia di un milione di lire per un romanzo inedito è stato vinto da Michele Prisco con « Gli eredi del vento ». Il Prisco, già autore di un volume di racconti « La provincia addormentata » che al suo apparire ebbe vasto successo per la capacità dall'autore dimostrata di saper rendere con bella efficacia talune atmosfere spirituali della provincia, è conosciuto dai nostri lettori per le critiche che già da qualche tempo va pubblicando nel nostro settimanale.

Michele Prisco è nato nel 1920 a Torre Annunziata, ove vive e lavora; l'opera premiata è in fondo, il suo primo volume d'impegno rappresentando il passaggio dello scrittore dal breve respiro (eppure tanto profondo e difficile) del racconto all'ampia visione del romanzo.

Al nuovo « laureato » vadano i migliori auguri di *Idea*.

Un altro milione di premi è stato suddiviso, sempre a Venezia e come corollario del premio *grande* (i premi, si sa, sono come le ciliege), fra i seguenti scrittori: Gianna Anguissola con « L'anello delle chiavi »; Lea Quaretti con « Una donna sbagliata »; Libero Bigiaretti con « Carlone » e Renato Giani con « Il Caporedattore disse ». Anche Giani è collaboratore di *Idea*, ed anche a lui inviamo le nostre affettuose congratulazioni.

SCULTURE NEI MUSEI

La strana attrattiva d'un museo di scultura antica è data, anche se non ce ne rendiamo conto, da quell'incoerente assieme di bianche immagini accostate per ragioni di stile e di tempo, ma lontanissime tra loro per la diversa destinazione che esse ebbero a commento dell'architettura o isolate nel raccolto e raffinato ambiente d'un amatore d'altri tempi. S'egli vedesse ora la sua dolce e severa figura di donna tutta chiusa nel peplo dalle ritmiche pieghe non più ospitata nella nicchia dalle giuste proporzioni a specchio del breve giardino fiorito, sul quale per tanto tempo si sono posati gli occhi marmorei dell'ignota divinità, collocata, come in una collezione di testimonianze determinate d'un tempo che irrimediabilmente fu, quasi non la riconoscerebbe: come avviene quando si giunge trepidando e in punta di piedi nella corsia d'una clinica e il nostro occhio febbrilmente cerca un volto «quel volto» e lo scopre a fatica, tra tanti, in un tentativo di ricostruzione mentale dallo spunto di qualche tratto ancora rimasto della vita palpitante e serena che prima lo circondava e illuminava.

Vorrei parlare dunque dei musei di scultura antica, di quelli che da noi soprattutto attraggono immense folle di visitatori e che ciascuno amerebbe di godere per se stesso, in ideale colloquio con le care e mute statue di marmo.

La Museografia, come l'Urbanistica, è scienza dei nostri tempi, sorta dal travaglio critico e da nuove esigenze estetiche le quali giustamente si sostituiscono al gusto «archeologico» che voleva i musei quasi soltanto per gli specialisti, con tutti i «pezzi» di confronto a disposizione in una tendenziosa e talvolta quasi mostruosa testimonianza del naufragio del tempo.

C'era un capolavoro di classica purezza accanto a povere cose, solo iconograficamente paragonabili a quella opera di bellezza: eppure, per ragioni di studio, tutto il materiale utile ai paragoni e alle ideali ricostruzioni doveva essere adunato nella stessa sala.

Ad integrare e correggere una simile concezione prettamente «antiquaria» e culturale, è vero, molti tra i nostri studiosi, che erano gente di gusto, si lasciavano andare a disporre in buona luce, isolate, quelle opere che con la loro prepotente bellezza avevano la proprietà di far superare e dimenticare la funzione squisitamente universitaria del museo: del resto, non c'erano i veri musei «sperimentali» e didattici, nei «musei dei gessi»?

L'originale ha sempre un suo fascino segreto che non è soltanto offerto dalla calda patina d'avorio o leggermente tinta d'un misterioso tono rosato: ma s'avverte in quel complesso di fattori stilistici che soltanto hanno efficacia nella diretta contemplazione dell'opera d'arte nella sua autenticità. Essa è, non bisogna dimenticarlo, opera d'«arte» e come tale ha diritto, prima di tutto, ad essere valorizzata come tale, nel suo significato estetico. Provvederanno i musei didattici o le sezioni tecniche dello stesso museo a farci intendere il valore documentario e storico di quell'opera di bellezza attraverso l'impassibile biancore del gesso che si presta alla astrazione scientifica e alla ricostruzione archeologica: eppure eccole lì, le celebri statue dell'antichità classica, amate e desiderate, meta di pellegrinaggi talvolta secolari, troppo spesso inquadrate in una concezione documentaria: quando giungete innanzi a queste mirabili opere che hanno avuto il potere di rinsaldare la vostra fiducia nella indistruttibile facoltà spirituale dell'uomo, persino in una scialba riproduzione fotografica, vi sembra che, contro voglia, esse vi dicano: «Tu credevi che io fossi opera di fantasia: ma ecco, io sono qui soprattutto un documento per gli studiosi!».

La Museografia, soprattutto qualche anno fa, attraverso convegni internazionali ha avuto il merito di discutere e determinare talvolta con grande perspicacia e buon gusto le varie esigenze dei musei partendo dalle conquiste più recenti della critica d'arte: e si sono visti esempi bellissimi di sfruttamento di luci riflesse, collocazioni intelligenti di opere, trasformazioni geniali di antichi edifici, apparentemente inadatti, in razionali sale da esposizione: uno degli esempi più riusciti e giustamente diventati classici fu quello della mostra di scultura del trecento a Pisa.

Ma la Museografia se non dimentica, spesso mette in secondo piano una esigenza che, soprattutto nel nostro paese, è di primaria importanza; quella, cioè del rapporto tra l'edificio e le opere che esso ospita. Siamo, infatti, in Italia, ideale terra dell'arte, nella quale il gusto della raccolta di capolavori è antico, forse quanto l'innato amore alla figurabilità del mondo. In ogni modo, certo, esso prende corpo e significato preciso dal Rinascimento; il giardino Mediceo di Firenze dove il buon Bertoldo faceva un pò da conservatore di «anticaglie» e un pò da maestro ai giovani artisti ammessi a frequentarlo era uno dei primi saggi d'una tale passione per l'antico: non dobbiamo certo immaginarlo come un moderno museo, ma neppure sorridere sulla poca scienza archeologica dei Medici e dei loro amici umanisti.

Se si scambiavano delle copie romane per originali greci (cosa che del resto avverrà anche più tardi) c'era tuttavia sempre una ragione di gusto che finiva col riscattare tali errori: perchè, in fondo, Lorenzo de' Medici o Giulio II, il Duca d'Urbino o il Cardinale Riario, Paolo II o l'Aretino, pur nelle loro diversissime concezioni individuali erano mossi tutti da un comune denominatore: il desiderio delle cose belle; e solo in alcuni casi, assai sporadici, la cultura libresca in una pesante degenerazione umanistica, finiva col cancellare, in parte, il vantaggio d'una simile formazione comune.

Tutti erano innamorati dell'antica bellezza e se il Rinascimento ha avuto un così pieno e rapido sbocciio, questo è forse dovuto al fatto che esso fu soprattutto desiderio di paragonarsi con la Bellezza classica attraverso un affinamento secolare che da Nicola Pisano giunge a Donatello e da Petrarca a Lorenzo de' Medici.

Questo stato di adorazione appassionata di fronte all'opera classica, evitava che essa potesse essere intesa come muta testimonianza d'un mondo ormai scomparso e piuttosto favoriva quel convinto sentimento di «rinascita» che solo può esistere e prosperare purchè dall'antico ceppo sorgano ancora nuovi germogli, più verdi, più gentili, ma altrettanto puri e vitali, non ancora appesantiti da erudizione.

Il Mantegna che si veste in costume classico per celebrare il ritrovamento d'una statua recata quasi in processione come una reliquia, è mosso nella sua commovente «mascherata» più da spontanea fratellanza di gusto col mondo antico che da culturalismo accademico!

In questo spirito, non dobbiamo dimenticarlo, sorsero i primi musei di arte classica: e la mancanza di scrupolo scientifico col quale le statue mutile si restauravano, era anche esso frutto d'amore e di fantasia: non ancora il sentimento romantico della rovina faceva amare il «frammento»: la statua era opera d'armonia e questa sembrava perduta per sempre se un braccio, dolcemente inarcato e profilato nell'aria, si spezzava bruscamente in una vana implorazione...

Vogliamo allora dire che nell'offrire all'umanità moderna la serena e profonda contemplazione dei capolavori dell'arte classica, dobbiamo soprattutto preoccuparci che essi rivivano una loro armoniosa sintesi di valori estetici e che il tecnicismo, lo scrupolo cattedratico, la convinzione in una progressione storica debbano essere corretti e, quando è necessario, superati, dal buon gusto che non ama le centinaia e centinaia di «pezzi» elencati pazientemente, ma una larga e intelligente scelta di opere tipiche, significative ed eloquenti nei loro valori espressivi; e che queste siano collocate con quel necessario respiro che deve costringere anche il più accanito rimasticatore di anticaglie ad arrestarsi di fronte a quell'assoluto che non tollera commenti o quisquilie, che è l'Arte.

Valerio Mariani

Morandi - Paesaggio (1943)

Solitudine di Morandi

Non ho alcuna intenzione di rivangare una polemica annosa quanto grossolana. Ma è certo che, in questa stagione di uomini esasperatamente atterriti e appassionati, l'artista non ha che una sola alternativa di scelta: o affidarsi alla equivoca fortuna degli incontri «istantanei» col mondo epidermico e inconscio oppure favorire quella silenziosa disposizione interiore onde, soltanto, le immagini si fissano totali e durabili.

Questo non significa — mi si intenda bene — evadere alcuna delle proprie responsabilità di uomo vivo. Significa, al contrario, assumerle in quella pienezza di coscienza che ci fa, d'attimo in attimo, «pronti alla chiamata».

Morandi ha capito che il mondo dell'uomo non c'era alcun bisogno d'andare a cercarlo fuori della propria stanza di lavoro. Quando un artista è veramente uomo, è il mondo che viene a trovarlo, dovunque egli si trovi. Chi non ricorda la gioia di Renoir, ormai vecchio, quando scrive di aver finalmente trovato la «natura» nel proprio studio? Si tratta di avere occhi così intensi e vivi da vederla e sentirla, da scoprirla e rivelarla.

Tutto il mondo dell'uomo nelle sue bottiglie, nei suoi fiori, in quei suoi paesaggi che forse sono uno solo, il paesaggio familiare di Grizzano; ma soprattutto, quello che si specchia fisso e vario nella sfera infinita della memoria. Privi di ogni espansione arcadica e sentimentale, agricola, ortofrutticola e piscatoria, com'è di certa tradizioncella postimpressionistica nostrana, essi respirano in una loro atmosfera e luce magiche e metafisiche, solide e cristalline. Paesaggio come interno, quasi una natura morta anch'esso, con un limite d'orizzonte — lo spazio di cielo è una striscia compatta ed esigua, quando addirittura non manca — così familiare, così classico, ellenico direi. (I Greci avevano spavento della natura non addomesticata, amavano soltanto quella che ripetesse una misura umana consueta, «di casa»: così chiamavano, per amarlo, perfino il loro mare).

Non dico *nonostante* la solitudine pur serena e umanissima, nella quale egli vive, bensì proprio in forza di essa, Morandi partecipa, a chi l'avvicini, un sentimento così naturale e ricco dell'uomo, del suo dramma presente ed eterno, delle sue ragioni più vive e vere di speranza e destino. E questo dico dell'uomo Morandi come della sua pittura, due cose che conoscono in lui una connessione tanto radicata e profonda di ridursi in identità.

Era la prima volta che entravo in quella sua casa così gelosamente custodita, ma chiara e aperta di via Fondazza. (Una tra le più bolognesi vie di Bologna, stretta e con stretti portici a lato, ma non angusta: ariosa, alta. E il suo colore è di un cinabro più forte di quello aurato di Roma, meno aspro di quello sensualmente pungente di Venezia; e in ultimo s'apre in uno spiazzato, solenne per il verde dei vasti alberi). Entravo per la prima volta in quella sua casa modesta e limpida, in quel suo studio. (Il suo studio. Una stanza appartata che si affaccia sul giardino, una piccola isola fiorita di gatti e di bambini che giocano senza strepito e chiasso, di donne che fanno la maglia: l'ultima stanza dell'abitazione dove vive, da sempre, con le sorelle. Vi si accede passando per la cucina e una camera).

Dice di lavorar poco, di non aver mai lavorato molto. Ne fanno prova i pochissimi quadri appesi alle pareti. Alte sulla parete dell'uscio riconosco due famose nature morte tra il '15 e il '17. Le associo idealmente a una natura morta del '47 e a un'altra del '50, appena finita: capisco che così voglia dire rimaner fedeli a se stessi senza cadere in peccato di stilismo e di maniera.

«Lavora poco». Un quadro lo rifà quattro, cinque, dieci volte, *sempre daccapo*, finchè tutto non è «a posto». Però non ci mette mai più di tre ore. Con questo sistema, si capisce, non si fa un quadro al giorno e neanche un quadro alla settimana. Intanto, Morandi non sa come soddisfare, diciamo così, le promesse, gli impegni. C'è una piccola schiera di gente che si è prenotata da mesi, da anni magari, per avere «un Morandi». E agli inviti che gli piovono un po' da tutte le parti, il più delle volte è costretto a rinunciare. Uno dei grandi assenti della Biennale di quest'anno è proprio lui, Morandi.

Quadri recenti non ce n'ha. E quelli antichi o meno recenti sono per il mondo. «Eccoli là i miei quadri»: e indica il «cimitero» della sua pittura, il mucchio enorme e rappreso di colore raschiato che si accumula sul cavalletto, ritto nel poco spazio libero della stanza. Un intero angolo è occupato dai suoi inseparabili «modelli»: i suoi misurini di spazio e di volume posti in un ordine magico che mi richiama le rose dei beati, più che gli scaffali di un farmacista. Decine e decine di bottiglie, biancastre, bluastre, giallastre, con sopra un compatto strato di polvere. La polvere ricopre pure un annoso mazzolino di fiori finti — finti, sissignori. Forse sono fiori dell'altro anteguerra. La fruttiera a tortiglione lo è certamente: ha «posato», ricordo, per una famosa natura morta metafisica su fondo rosa.

Ma dicevo: qualche disegno, qualche incisione, non più di cinque o sei quadri appesi ai chiodi delle pareti. C'è l'ultimo paesaggio dipinto qualche anno fa. E c'è una natura morta dipinta a Grizzano, al tempo della «linea gotica»: ancora smontata dal telaio, come allora dovè fare per nasconderla. Aveva i Tedeschi sopra il soffitto, nel solaio della casa. Le cannonate arrivavano, schiantavano. Non era quel che si dice un *buen retiro*, e nemmeno la famigerata «torre d'avorio». Era soltanto una povera casa di mattoni che poteva crollare come ogni altra: dove, tuttavia, Morandi continuava lo stesso a dipingere le sue bottiglie, i suoi vasi. E forse era il più umano e valido atto di vita in mezzo alle assurdità di tanta follia.

Dubiteremo ancora della qualità rara, segreta e difficile dell'intelligenza di un'opera poetica? La vera arte non è mai stata nè «allegra», nè «eccitante», e neppure «simpatica». (Tale, semmai, può essere l'arte deteriore: quella che, anzichè dall'energia irriducibile dello spirito, è promossa dagli inquieti sommovimenti dei sensi e del sangue). Ormai sappiamo: la vera arte è soltanto una condizione all'assorto e rischioso silenzio dello spirito, è un invito tutt'altro che gratuito a penetrare quella profonda zona interiore che non sa ritorni, poichè è essa stessa un *ultimo ritorno*: immemore delle angosciose variazioni della pena e del piacere esistenziali.

Così la pittura di Morandi. Essa esige un'assuefazione lenta e progressiva, una penetrazione paziente ed umile. E' un'arte esemplare e perciò richiede un esemplare modo di lettura.

Chi sia capace di quella suprema qualità critica che è — come Rilke ci ricorda — unicamente l'amore, avrà provato da ultimo un senso meraviglioso e naturale di scoperta. Scoperta di quella miracolosa e segreta ricchezza che sta al fondo tacito di ogni uomo, ed è così facile smarrire, ed così difficile riacquistare. E' come accorgersi, per la prima volta, di qualcosa che inquietudine e angoscia, ira e passione nascondono così spesso al nostro sguardo.

C'è infatti, nel mondo pittorico morandiano, quella virtù consolante che deriva dal ripetuto e illuminato incontro tra necessità tecnica e libertà espressiva, tra il «volere» e il «potere», direbbe Valéry. Ed è anche quello che ci fa capire come il dipinger sempre le stesse bottiglie, sempre gli stessi fiori, sempre lo stesso paesaggio, sia tale operazione che, lungi dal destituirsi in un magari perfetto esercizio stilistico e formale, può assurgere a una significazione umana imprevista e imprevedibile.

•

In questa cruda e spietata stagione che ci danna, la pittura di Morandi è nella vita e nella verità della cultura come era nella verità e nella vita — e non fuori, e non a lato — il lavoro dei monaci ammanuensi di millecinquecento, di mille anni fa. La cultura, il patrimonio spirituale dell'uomo si salvava — continuava sotterraneamente a vivere — attraverso quel l'opera silenziosa e solitaria. Questo noi lo sappiamo oggi, questo seppero, passato il grande ciclone, i disseppellitori del Rinascimento, coloro che tornarono a partecipare alla luce di una rinata speranza umana, i codici, gli incunabili, i salteri miniati tanto a lungo celati nell'ombra dei monasteri.

Quello che dello spirito umano è indistruttibile non muore. Assume però forme minime, segrete e mal decifrabili, durante gli interminabili inverni delle età involutive, quando la minaccia di morte è su tutto incombente e la storia sembra tramutarsi in destino. E allora diciamo pure che la grande arte è morta: ma solo nel senso che è morta la possibilità di quel reciproco e profittevole scambio con la società, di cui la grande pittura francese dell'ottocento ci offre esempio estremo.

Nondimeno essa continua una sua vita dimessa, non per questo meno intensa. Assumerà accenti sempre più umili e sommessi, fin quasi a farsi inudibile. Vivrà una sua vita di luce nell'ombra, di verità nella menzogna e nella confusione dilaganti: finchè una stagione di nuova fioritura, quando che sia, non ne ristori la estenuata stanchezza.

A noi la pittura di Morandi conforta appunto la speranza difficile di una «continuità» e di una «durata» che non potranno comunque venir meno. Quelle sue banali e insignificanti bottiglie, contengono, io penso, un messaggio che basterebbe da solo a salvare per lunghissimo spazio di ombra la nostra dilacerata fede di uomini, insieme con l'essenza del linguaggio figurativo. Le affidassimo alla ventura ignota dell'oceano, come la montaliana bottiglia di Finisterre, così fragili, così intatte e inermi, ci sarebbe di che non disperare circa il destino dell'uomo nella pittura. Qualcuno, quando che sia, le incrocerà; e saprà leggere, nei segni ancor vivi di una lucida passione visiva, la parte meno caduca del nostro cuore.

Silvano Giannelli

Il pittore e il cieco

HOFFMANN

Musicista, pittore, critico musicale di valore eccezionale, Hoffmann vive oggi solo nel ricordo dei suoi racconti. Allucinati, convulsi, pieni di fantasia disperata e sconcertante, essi restano il documento più singolare del romanticismo. Come nella vita Hoffmann fu vittima delle creature della sua fantasia, così ora esse continuano a imporre su di lui il loro dominio, a sovrastare il ricordo di ogni altra sua attività pur nobile e bella. Dopo l'angoscia della miseria e del confino politico, dopo i mille travagli di una esistenza randagia, dopo aver bruciato il suo corpo col vino di tutte le osterie della Renania, dopo aver stemperato il suo animo a tutte le prove, Hoffmann si accorge che in lui vibra un mondo nuovo e inesplorato, si accorge che una forza arcana domina la sua fantasia e lo costringe a rivelare le sue tormentose visioni. Improvviso il miracolo, come improvviso l'interesse del pubblico ad esso. Una forza ossessiva costringe ad ascoltare, a leggere, a ricercare i racconti. Se la musica di Hoffmann, che pur Weber giudica bella, non riesce a trovare che un uditorio disattento e indifferente, i Racconti destano addirittura una febbre di morboso entusiasmo. D'un tratto gli editori si accorgono dell'ingegnosa fantasia di quella prosa, d'un tratto il pubblico si getta con avidità sulle pagine fantasiose e romantiche, intessute di mistero e di amore, in cui l'orrido e il grottesco si intrecciano all'idillio.

E ci si diverte, sopra, soffre, si perde nei lievi capricci della fantasia, segue docilmente le estrosità dell'autore e le visioni allucinate e convulse che Hoffmann soffre davvero. D'un tratto, nani, mostri, diavoli e fate gli si sono rivelate creature vive, uscite dall'inferno, popolanti le ombre della stanza o gli angoli dell'osteria. E ne ha paura. Talvolta, mentre parla con gli amici, si interrompe per mostrare qualche folletto o qualche spirito maligno che improvvisamente appare ai suoi occhi: finge di rivolgergli la parola con indifferenza, coraggiosamente. Invece suda, trema, è sconvolto.

Di notte, mentre scrive, fa alzare sua moglie perchè con la sua presenza lo protegga dall'incubo dei fantasmi. E per sfuggire alle macabre e spaventose fantasie, beve.. Sul tavolo dell'osteria, innanzi a lui, si allineano le bottiglie di vino del Reno. Tra il fumo delle pipe e delle lampade però, tra il vocio dei compagni avvinazzati, più tormentosi egli vede i suoi fantasmi, più allucinanti vede i suoi diavoli e i suoi gnomi. Allora stordito dal vino e dal chiasso, egli scrive.

E se le parole non possono seguire la rapidità della visione, disegna allucinato, terrorizzato; impazzito si agita come in un delirio medianico che lo sfinisce. La sua voce è scattante, il suo sguardo beffardo. Egli parla di geni benefici e malefici con terrore e con ebrezza. Simula un coraggio che non ha, alterna il riso al terrore, mentre esprime in parole immaginose ciò che vede e che sente. E nella penombra dell'osteria, un pubblico minaccioso ed avido gli si stringe attorno, pretende che egli improvvisi per ore ed ore fino a che tutti siano sfiniti.

Ed egli con gli occhi folli, i capelli irti, la voce roca, gesticola affannato mentre occhi avidi ed ansiosi seguono lo spettacolo allucinante evocato dalle sue fantasie.

Tutta la materia dei racconti di Hoffmann è immaginosa.

Anche quando il poeta evoca la storia, la sua fantasia è così accesa che ad essa egli deve abbandonarsi creando sulla vecchia una nuova storia, infiorando di fatti e visioni inventate la trama già costruita.

Allora personaggi maliosi, creature dallo strano e morboso fascino camminano nelle città che realmente esistono come anime di morti vive sull'Acheronte.

Quasi tutti i racconti di Hoffmann parlano poco o tanto dell'Italia. Una città, un personaggio o addirittura tutta la narrazione sanno di cielo e di sole italiano.

E Marin Faliero e Salvator Rosa, sullo sfondo di un'Italia da fondali da operetta vivono le loro avventure. E i dipinti di Raffaello e le gondole di Venezia suscitano nel cuore di Hoffmann una perduta, incantata nostalgia come se egli li riconoscesse oltre il suo delirio.

Capricciosa, romantica, terribile la fantasia del novelliere sogna tutti i sogni del romanticismo, infrange ogni rigidezza normativa e tradizionale.

Già le favole di Grimm hanno rievocato le antiche saghe, e le leggende germaniche medioevali, poi il romanticismo si è abbandonato alla malinconia, al senso di mistero, all'allucinazione del sogno.

E in questo sogno e in quella malinconia trova radice la poesia di Hoffmann, espressione di tutta un'epoca e di una spiccatissima personalità. Malgrado sia figlio del suo tempo, Hoffmann è sempre e sopratutto se stesso. Fate e gnomi che il romanticismo sembra avere risuscitato non esistono più, eppure Hoffmann ci crede, per lui esistono.

Sa che le fate sono costrette ad esercitare la loro professione in segreto, per non incorrere nelle ire del principe Pafnuzio.

Sa che un cigno dorato può fare da portiere, sa che esiste un libro le cui pagine sono fatte di penne di pavone e che il gatto Murr sa filosofeggiare argutamente sulle vicende umane.

In un mondo ingenuo, torbido, misterioso, le vicende si aggrovigliano ed esseri deformi trovano viso e vita.

Nella febbre di narrare tutto, senza scordare nulla, nella ridondanza delle immagini, nell'affastellio dei particolari c'è una volutta e una ebrezza propri dell'improvvisazione e della spontaneità creativa. Tutto il mondo è visto dietro una lente deformante, con un brivido di paura, e una nostalgia voluttuosa.

Forse Hoffmann vorrebbe rivivere nella Norimberga cinquecentesca, tra i suoi maestri cantori che celebrano la saggezza infinita di Dio e la purezza dell'amore.

Il suo destino invece sembra costringerlo ad essere posseduto dal demonio, ad evocare segreti di potenze magiche e arcane, ad usare della sua arte come un negromante dei suoi prodigi.

Gli editori, il pubblico, tutti sono contagiati dalla sua febbre.

Le novelle criminali fanno fremere i lettori in un cupo violento conflitto spirituale. Tutti sentono nelle pagine di Hoffmann l'ansia comune alle generazioni di tutti i secoli: quella di violare con medianica forza i confini della realtà. Anticipando tanta indagine letteraria sulle forze estranee alla sensibilità comune, Hoffmann porta fino all'angoscia l'esaltazione dei suoi racconti. E pure in tanta concitata emotività non è mai volgare. Egli resta sempre nel mondo del sogno, trova le fonti invisibili della sua fantasia nelle foreste tenebrose della Germania dove, nell'incanto di voci innumerevoli e di visioni incantate gli è così facile infrangere il lieve diaframma che separa il reale dall'irreale. Hoffmann ama la vita, l'ama tanto che essa si mostra insufficiente al suo amore ed egli sente il bisogno di accrescerla, di popolarla, di abbellirla per aver sempre più da credere, sempre più da amare, sempre più da godere, sempre più da soffrire. Per questo Hebbel scrive di lui che gli ha fatto riconoscere nella vita l'unica fonte di vera poesia, per questo egli ha cento attività e mille sogni. Quando la paralisi dorsale progressiva condanna a morire il suo corpo bruciato dall'alcool egli si sottopone disperatamente ai tormenti che l'arte chirurgica del tempo impone, con la speranza di salvarsi. La sua anima vuole disperatamente vivere, mentre il suo corpo si sfibra in una spasimante agonia.

« Scriverò ancora » egli mormora rapito di gioia appena un'illusoria sensazione di benessere attenua le sue sofferenze. E quando gli amici raccolti intorno al suo letto a festeggiare il suo ultimo compleanno intonano un canto di Schiller di cui un verso dice « La vita non è il più prezioso dei beni » egli singhiozzando risponde: « No, non è vero, bisogna vivere a costo di qualunque tormento ».

Eppure egli non è stato felice nella sua esistenza. Ha conosciuto la miseria, l'esilio, la fatica, il delirio estenuante di una convulsa creazione. Forse la felicità è in quella pace che sta per giungere attraverso la stanchezza estenuata dall'agonia, in quella rassegnazione che ispira le sue ultime parole: « bisogna pensare a Dio », ma egli non se ne persuade e il suo ultimo sguardo conosce la pena dei sogni inespressi.

Il sole di giugno batte ai vetri della stanza. Accanto al letto dell'agonizzante giungono silenziosi la fata Rosabella, il nano Zaccaria, tutte le creature misteriose e affascinanti a cui egli ha dato vita.

Sorridono, non fanno più paura, ma Hoffmann non sorride più.

Muore a quarantasei anni, l'ultimo cantore delle ultime fiabe.

Vera Passeri Pignoni

E. Wiechert

RICORDO DI ERNST WIECHERT

Il 24 agosto 1950 in questa cittadina è morto il poeta e romanziere Ernst Wiechert, dopo lunga malattia. Con lui muore il tipo di uomo più raro a trovarsi oggigiorno: il pensatore e il poeta. Anni fa, quando venni a trovarlo qui, dove si era rifugiato, dopo l'avvento del nazismo e della guerra, mi aveva colpito soprattutto questa sua forma d'intelligenza e di carattere elevati, in cui l'umanità trapelava nella sua qualità più pura e più bella. — Ho trovato qui una nuova patria — mi disse allora — sulla quale nessuna forma demoniaca ha preso il sopravvento, una patria dove incontro visi di uomini che portano le stigmate del dolore o della tristezza della vita, ma senza cattiveria, senza odio, come è secondo le più antiche leggi della terra, con l'impronta e l'aspirazione di Dio. La sua alta fronte e i suoi occhi profondi e comprensivi ispiravano fiducia. Egli dava l'impressione della persona che ha vissuto e che sa. Che sa, non solamente per sapere colturale e scientifico, ma che sa quello che pensa e che sente colui che gli sta parlando, che sa molte cose sulla vita e sulla morte. Parlammo dei suoi romanzi e gli espressi la mia ammirazione specie per la — Novella Pastorale — vero poema in prosa. Egli sorrise: — Anch'io la preferisco a tutti i miei libri — mi disse — perchè è in fondo, il riassunto della mia fede nella sacra bellezza dell'anima umana in comunione con la natura e pervasa da Dio. —

Ernst Wiechert era figlio di un boscaiuolo di Reinort, piccola città della Prussia occidentale; egli aveva studiato da ragazzo e poi da studente a Königsberg, specializzandosi nelle materie preferite; scienze naturali, letteratura inglese e tedesca, filosofia e geografia. Il suo tema, il suo ambiente preferito sono i boschi, le montagne, le praterie, il mare, la natura, insomma, vista e abitata da personaggi che hanno la capacità e soprattutto l'aspirazione di accogliere e di rispecchiare in loro l'universo. — In un gran cuore c'è posto per tutto il mondo — soleva dire spesso e lo ripete nel suo bellissimo romanzo — La Vita semplice. — In tutti i tipi creati da Wiechert esiste lo sforzo di ristabilire in sè e nella propria sfera d'azione e d'influenza, le condizioni d'equilibrio spirituale ed etico preesistente ed ora sconvolto dalla burrasca delle guerre e delle rivoluzioni.

Nel romanzo — Ognuno —, ad esempio, l'autore non descrive, come quasi tutti i suoi contemporanei, il dopo-guerra, ma l'urlo atroce della guerra stessa contro l'ordinata vita dello spirito, la reazione di questi ragazzi strappati dalla serenità tranquilla del nido famigliare e lanciati brutalmente contro lo spaventoso cataclisma di una lotta senza quartiere. Ma nonostante le crude descrizioni, il libro dà un senso di fiducia e di coraggio. E' la lenta e faticosa conquista di valori positivi e imperituri attraverso continue e dolorose sconfitte.

I personaggi di Wiechert prendono la vita e la morte terribilmente sul serio, con « gravité » come dice la parola francese, veramente intraducibile nel suo reale significato. Essi non si gettano nella mischia con spirito incosciente o sportivo, col sorriso sulle labbra; no, essi sanno quello a cui vanno incontro, accettano il loro destino, consapevoli d'ogni sacrificio e d'ogni dolore, e allora durante lo strazio o in faccia alla morte, possono rimanere equilibrati e forti, e, quel che più conta, possono continuare a vivere sereni senza il pericolo di crolli improvvisi e fatali, senza cedere o naufragare. Ciò significa avere coscienza morale e dignità umana, significa apprezzare la vita al suo giusto valore ed avere il coraggio ch'è fatto di superamento della paura e non d'ignoranza del pericolo.

Il personaggio di Wiechert è logico e razionale, con un severo senso del dovere, illuminato dalla fede in Dio e dall'amore alla natura: su di lui non agiscono la retorica piazzaiola, i bassi

(Continua a pag. 8)

E. Durini

Nota sul cinema francese

L'affrettata e spesso ottimistica catalogazione dei titoli di merito immensi che i film italiani del dopoguerra avrebbero acquistato nel senso di una difesa del prestigio e delle prerogative dell'arte cinematografica ha finora impedito alla critica di studiare seriamente quanto è avvenuto in casa d'altri e, quindi, di trarne le conseguenze. Mesi addietro, su questo stesso giornale, abbiamo tentato una panoramica sui risultati conseguiti dalle cinematografie dei vari Paesi influenzate dalle correnti cosiddette « neo-realiste ». Si è osservato, in tal modo, che una fisionomia precisa è riscontrabile nei film sovietici, inglesi, americani e italiani.

Il cinema francese, in verità, merita un discorso a parte: perchè, se è vero — come scrivemmo in passato — che la produzione d'oltralpe ha insistito in una ricerca intrapresa fin dagli anni dell'anteguerra e diretta a stabilire i termini e forse anche i limiti di una « tradizione », è altrettanto vero che tutto ciò è indicativo di idee chiarissime, di un programma ben definito: il che non si può dire a proposito dell'attività dei registi italiani.

E qui torniamo al punto di partenza: si sono catalogate e si continuano a catalogare le enormi benemerenze artistiche del nostro cinema, e si dimentica che praticamente non si è ancora riusciti — in Italia — a creare una scuola. Come parlare, infatti, di scuola solo perchè ad un certo momento le esperienze isolate e tutte indipendenti di un De Sica, di un Rossellini, di un Lattuada sono state effettuate sfruttando lo stesso materiale (la cronaca)? Si tratta, al massimo, di una coincidenza, di una felicissima coincidenza che ha permesso al nostro cinema di conquistare un posto decoroso nella considerazione internazionale.

Come parlare di scuola se, trascorsi meno di sei anni dalla prima proiezione di « Roma città aperta », già si avverte la necessità di orientare le ricerche verso obiettivi nuovi, meno polemici e, diciamolo pure, meno contingenti? Non ci sorprenderemmo davvero se un giorno qualche documentatissima storia del cinema dovesse dirci che gli sforzi più interessanti in tale direzione (film ispirati non a ciò che è stato in un particolare momento — la guerra, la resistenza clandestina, la borsa nera — ma a ciò che è — problemi sociali, umani) — sono stati compiuti dal Germi di « In nome della legge » e, nonostante il cumulo dei suoi errori, dal De Santis di « Riso amaro ».

Ciò posto, risulta evidente il vantaggio dei registi francesi sugli italiani. La produzione cinematografica di Francia, ripetiamo, è contrassegnata dalla manifestazione di idee chiare e di un programma ben definito. La coerenza, in altri termini, sembra essere la caratteristica di quei registi. Basti pensare al caso di Duvivier che, tornato dall'America, ove era stato costretto ad « evasioni » forzate, si è rimesso subito al lavoro con « Panique », un film che, a nostro avviso, merita scarsa considerazione, ma si riallaccia perfettamente a tutto il complesso di opere realizzate dallo stesso Duvivier in passato, e che gli guadagnarono la celebrità. L'individuo travolto dalle circostanze sembra essere il personaggio preferito del regista, il cui torto è sempre stato quello di avvicinarsi capricciosamente al problema dei confini tra bene e male, giustizia e ingiustizia, senza mai affrontarlo decisamente: del che fa fede il personaggio medesimo. Più interessante appare un altro film di Duvivier, non ancora proiettato pubblicamente in Italia: « Au royaume des cieux », in cui è svolto l'ormai abusato tema della vita in un riformatorio. Interessante, dicevamo, perchè il regista ha cercato di abbandonare gli schemi consueti, non trascurando nemmeno di studiare l'ambiente estraneo al riformatorio: il paesaggio, il villaggio vicino, personaggi non legati alla vita delle recluse, ecc. Non solo, ma Duvivier ha cercato anche di esaminare i singoli drammi delle singole recluse: merito notevole, senza dubbio, ma proprio da qui è derivata la dispersione di tutto il materiale narrativo, perchè le debolezze leggermente individualistiche ed anarcoidi del regista hanno avuto il sopravvento: a tal segno che, tirando le somme, il problema dei reclusori per minorenni — così come ci viene presentato — è ridotto ad una alternativa di sadismo o di bontà nell'animo di chi è chiamato a dirigerli.

In questa sede non interessano, naturalmente, — oltre a quelle dei registi « minori » — le singolari esperienze di Cocteau, che possono destare, al massimo, la curiosità di chi voglia scrivere una storia del cattivo gusto. Il guaio si è che alla moda della « decorazione » ad ogni costo, all'equivoco della composizione sfarzosa intesa ad indicare il connubio realtà-immaginazione non è sfuggito nemmeno René Clair (« La bellezza del diavolo »). Non che c'entri Cocteau in tutto questo, ma indubbiamente esiste un andazzo tipico di certo cinema francese che, volendo sottrarsi alla ricerca abituale e sostanzialmente propria degli anni d'anteguerra, crede di trovare la soluzione in una strada (che non a caso è stato chiamata « terza via ») la quale dovrebbe essere percorsa facendo tesoro delle esperienze storiche del cinema ed impiegando un certo ritmo narrativo in funzione di tutta una serie di effetti pittorici. Ma, per far ciò, ci vogliono il coraggio e la puntualità di Marcel Carné, che, con « Les enfants du paradis » e « Les visiteurs du soir », ha indicato come, a tempo e luogo acconci (e sulla base di temi ben preordinati), possano essere felicemente compiuti tentativi del genere.

A pensarci bene, dunque, la personalità più notevole dell'ultimo cinema francese resta Henri Georges Clouzot, un regista che con i suoi film ha dimostrato una padronanza assoluta del mezzo cinematografico, dal quale ricava soluzioni narrative ed espressive di efficacia indisconoscibile. Se Duvivier manifesta debolezze in senso individualistico ed anarcoide, Clouzot ha sempre davanti a sè la società organizzata, alla quale sarebbe follia il volersi sottrarre. La fatalità dell'ordine, inteso come giustizia approssimativa ma necessaria, incombe sui personaggi di questo regista. L'esempio più probante di simile orientamento ci può essere dato da « Quai des Orfèvres » (Legittima difesa), un autentico capolavoro che giustamente ha dato la celebrità a Clouzot. E su Duvivier egli ha poi il vantaggio (si pensi a « Il corvo ») di avere approfondito il problema dei confini tra bene e male, giusto e ingiusto. Al quale riguardo, qualcuno ha parlato di crudeltà, perchè, pur bastando il moto di una lampada e delle ombre da essa proiettate a segnare il passaggio dal bene al male e viceversa (come egli dimostra appunto ne « Il corvo »), Clouzot ribadisce il suo punto di vista: deve prevalere l'ordine, la giustizia « ufficiale ». Persino in « Manon », il film più disperato che egli abbia diretto e nel quale sembra indulgere ad una qualche tenerezza verso i suoi disgraziati personaggi (tutti eccellenti attori, nonostante la loro giovinezza, in « Manon »: Cecile Aubry, Michel Auclair, Serge Reggiani), la successione degli eventi (il compiersi del destino, stavamo per dire) che trascinano i protagonisti dal bene al male — e si tratta addirittura del dopoguerra e delle sue miserie, — tale successione di eventi, dicevamo, non è una giustificazione, per Clouzot. La tanto discussa sequenza finale del film, tragica, atroce, spietata, intende muovere — in sostanza — lo spettatore a questa conclusione: che non ha assistito ad uno dei tanti atti della commedia umana, ma soltanto ad un desolante spettacolo di miseria morale.

A Clouzot si affianca, ma a rispettosa distanza, Claude Autant Lara, anch'egli coerentissimo, però meno dominatore del mezzo cinematografico, sicchè finisce per non trovare la chiave dell'enigma da lui stesso inventato. « Le diable au corps » non è forse tutto un equivoco, un tragico equivoco che — clima di guerra a parte — trascina nell'abisso i protagonisti, la cui personalità contraddittoria li rende volta a volta felici o infelici? In fondo, l'ammonimento che viene da un film siffatto potrebbe essere anche più severo di quello proprio di Clouzot: ma Autant Lara non è Clouzot, e per di più manca una sentenza, una conclusione chiara. Giusto o ingiusto, bene o male sembrano così derivare unicamente dall'euforia o dalla malinconia: non c'è dubbio che questo regista ha fatto una scelta imprudente, si è incamminato su una via che, pur restando « francese », è la più pericolosa di tutte. Mancando una sentenza, infatti, resta ancora da stabilire se siamo in presenza di una tragedia moderna o di un dramma borghese.

S. G. Biamonte

Una scena della « Manon » di Clouzot

S. MINIATO

Un blando cucuzzolo che emerge sugli alvei dell'Arno e dell'Elsa, sorveglia pianure stupende mareggianti di passioni e umori contraddittori, e sembra offrirsi come approdo ai molti naufraghi che palesemente o in segreto vengono qui a ricercare antiche ragioni e misure di vita.

Salgono allo sguardo subito rasserenato ritmi e vapori foscoliani, ma le convalli e gli abitati, le strade e le carraie hanno nomi che evocano lotte e travagli dolorosissimi, e l'afflato mistico non può sommergere nè cancellare la coscienza storica o addirittura momentanea della vita, che a pochi passi di qua è già tanto diversa e opposta. Invero, chi abbia sentimento del presente fuori d'ogni illusione partigiana, non può non pensare al turbine rapinoso che s'avvolge all'intorno; e la pietà che nasce spontanea per le vittime, è forse legata alla coscienza che, quassù, non potrebbe esser posto per tutti. Empoli, Cascina, S. Croce, Ponte a Elsa, Granaiolo, Certaldo: i primi nomi che, spizzicando all'orizzonte, assegni forse erroneamente ai folti di case, son come nomi di grandi battelli alla deriva, i cui passeggeri non potrebbero salir tutti sulla zattera di San Miniato.

Tali, immagino, i pensieri di chi gode questa pace e vorrebbe parteciparla altrui. Ma qualcuno avrà rimeditato l'immagine della zattera e, togliendone il di più retorico, avrà inteso che non si tratta punto di spazio e di capienza, giacchè tal pace è nell'infinito, e la sicurezza nell'eterno: quel giorno, qualcuno, appoggiandosi all'antica Accademia degli Euteleti, fondò l'Istituto del Dramma Popolare proprio nella città di S. Miniato.

Lo stesso programma dell'Istituto parla di «vocazione teatrale». E' un fatto che la Città ha un patrono singolarmente dotato: S. Genesio, un grande attore pagano convertitosi al cristianesimo, per una illuminazione interiore, mentre recitava alla presenza dello imperatore Diocleziano.

●

Ma la vera vocazione di S. Miniato, a me piace ricercarla appunto nella situazione geografica e nella condizione morale che fanno di questa antica rocca di imperatori tedeschi, un isolotto cosciente di risacche storiche ed esperto di vanità terrene. E' pur vero che quest'ultima esperienza è accolta nei monasteri e nei seminari, e ragionevolmente non le si possono chiedere avviamenti teatrali; ma c'è sempre un margine tra il di qua e il di là, una zona di nessuno ov'è bello ritrovarsi senza più disputare del mio e del tuo, essendo ivi tutto in comune; la zona ove l'arte, placatesi le passioni, diventa liturgia e si mette al servizio di chiunque le chieda pace e promesse ultraterrene.

«...se il teatro deve ormai essere popolare o non essere; se per questa necessità di popolarità sente come esigenza insostituibile di dover essere religioso — e popolarmente tale (fino ad adottare i segni di una liturgia) — mi sembra necessario porre una condizione senza di cui il teatro non sarà cristiano. Vale a dire non sarà nemmeno religioso, perchè, almeno in occidente, la religiosità non ha alcun senso preso al difuori del cristianesimo. E non sarà nemmeno popolare. La condizione è la stessa a cui sono legate le sorti di tutto l'apostolato cristiano in ogni campo» (Diego Fabbri).

Sarà facile al lettore connettere queste parole dell'illustre drammaturgo (citato dal volantino sanminiatese) con la premessa un po' vaga e intimidita di questo articolo. Sarà facile intendere perchè dia sgomento un esame più approfondito della condizione di S. Miniato, e facile vedere perchè si riconosca provvidenziale il ricorso al teatro. «Si tratta di un invito non rivolto alla solita élite di privilegiati, ma al più vasto pubblico, quello che va ricercato nelle fabbriche, nelle piazze, nelle chiese, invito al raduno popolare, indetto con uno spirito non dissimile da quello per cui nelle grandi epoche le folle accorrevano alla rappresentazione scenica come per partecipare ad un rito, per ritrovare in essa la loro propria unità».

A questo teatro si può e si deve credere. Purchè, naturalmente, le parole citate, di S. D'Amico, siano coronate dal voto espresso da lui medesimo, che le Autorità teatrali ripudino i criteri dell'*ambiente fastoso*, degli *alti prezzi*, del *maiuscolo dispendio*, per soccorrere le iniziative dichiaratamente popolari.

●

La prima rappresentazione, del 1947, fu «la Maschera e la Grazia» di H. Ghéon, con la regia di A. Brissoni. La seconda, del '48, l'«Assassinio nella Cattedrale» di Eliot, con la regia di G. Strehler. La terza, nel '49, «Yo el Rey» di B. Cicognani, con la regia di M. Landi. Questa volta tocca a un grande scomparso: J. Copeau, con «il Poverello». Al momento in cui scrivo, fervono le ultime prove del Piccolo Teatro della Città di Roma, con la partecipazione di Evi Maltagliati e la regia di Orazio Costa. Mi propongo di parlare di questa rappresentazione nel prossimo numero. Intanto, affinchè certe affermazioni del precedente paragrafo non sembrino in qualche misura contradette dall'attività dell'Istituto, segnalo il bando di concorso dell'Istituto medesimo, che invita gli scrittori italiani a misurarsi in un tema drammatico di argomento sacro e carattere popolare, da inscenarsi nel 1952.

La settimana teatrale di S. Miniato si è già ufficialmente aperta con manifestazioni di carattere vario: una mostra di scenografia, allestita da Angelo Maria Landi, la premiazione dei partecipanti a una Mostra dell'Incisione, la proiezione di un Documentario sull'attività teatrale dell'Istituto. Tutto ciò con il concorso dei più bei nomi delle arti, delle lettere, del teatro e dell'editoria, il pomeriggio del 25 agosto.

Guido Manacorda, in un Circolo locale, ha parlato di S. Francesco: una conferenza esemplare, in cui i risultati di personali, originalissime interpretazioni furono offerti con modestia di spirito e facilità estrema di eloquio. Tutti, ospiti illustri e non illustri (era presente Madame H. Copeau Dasté, la figlia del drammaturgo, che assisterà anche alla prima rappresentazione de «il Poverello»), fummo cordialmente ricevuti e affiatati dal Presidente dell'Istituto, avv. Giuseppe Gazzini, e dalla gentilissima consorte.

Vladimiro Cajoli

L'espressione musicale

La musica ha senza dubbio una base naturale o, meglio ancora, materiale poichè organizza i suoni secondo le regole dell'armonia. Ma le leggi fisiche dell'armonia non fanno la sua essenza; esse appartengono all'acustica. La musica, come tutte le arti, non dipende dalla scienza che nella misura in cui essa comporta una tecnica. E' necessario, cioè, che le combinazioni di suoni che essa presenta siano possibili anche se, al di fuori dell'arte umana, non si trovino realizzate come tali nella natura. La scienza, descrivendo la struttura di queste combinazioni, le tratta da un punto di vista concettuale.

E' comprensibile, allora, come nella composizione musicale vi siano momenti in cui l'artista vive nel mondo dei suoni, e sono quelli propriamente i momenti dell'ispirazione, mentre in altri egli pensa questa composizione in concetti contando gli intervalli o applicando deliberatamente le leggi dell'armonia. L'essenza della musica, tuttavia, è ben altra cosa; essa consiste nella creduto di poterla respingere dall'arte. Abbiamo così un'estetica che ha dato vita ad opere innumerevoli durante gli ultimi cinquant'anni. Essa si chiama: musica pura, musica oggettiva, o musica-costruzione.

La risposta che questa musica ha dato al problema dell'espressione è veramente radicale e desolante. Scrive Strawinski al riguardo: «Io considero la musica, per la sua essenza, impotente a esprimere ciò che si sia, un sentimento, uno stato psicologico, un atteggiamento, un fenomeno della natura ecc... L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica, nè in alcun modo ha potuto condizionare la sua ragion d'essere. Se, come sempre è il caso, la musica sembra esprimere qualcosa, non è che un'illusione, non una realtà. E' semplicemente un elemento addizionale che, per una convenzione tacita e inveterata, noi gli abbiamo attribuito, imposto, come un protocollo, un'etichetta, un abito, in poche parole, e che per consuetudi-

Fabrizi e Gina Lollobrigida in «Vita da Cani»

conoscenza del valore estetico dell'ordine dei suoni e non nella conoscenza concettuale di questo ordine.

La dimostrazione di questo enunciato non è certamente una cosa molto semplice poichè esso implica una teoria completa della creazione musicale. Tuttavia è innegabile che nell'atto creativo la presenza di un'estetica, cosciente o incosciente, sia la condizione necessaria per l'esistenza dell'opera di arte.

Bisogna, però, intendersi su questa estetica poichè se è vero che essa è stata in ogni tempo la sorgente delle più grandi opere può anche spiegarci l'essenza nascosta ed il significato dell'atto creativo? E' questo, infatti, il problema fondamentale dell'arte e non dell'arte soltanto, trattandosi di chiarire uno degli aspetti più rilevanti della spiritualità umana. Occorre, cioè, stabilire, e non affermare soltanto, il valore dell'arte ed il suo significato.

Si ammette volentieri che la creazione di valori originali non può sorgere da una volontà cosciente che tenti di raggiungere scopi chiaramente definiti, ma è necessario che nasca dalle profondità dell'inconscio e quasi all'insaputa della volontà stessa dell'artista. E' la classica tesi del romanticismo che di fronte alle difficoltà di una elaborazione razionale piuttosto che indagare sui motivi dell'ispirazione stessa ha preferito rifugiarsi in una forma d'arte di pura ispirazione, assimilando rigorosamente, sul piano della spontaneità, la creazione artistica alla creazione naturale. I romantici quindi obbedivano alle esigenze dell'espressione ed a queste esigenze subordinavano anche la possibilità di rinnovamento delle forme artistiche. Listz ad esempio affermava che «il compositore di tipo specificamente musicale, che pone l'accento sulla struttura formale della materia sonora non ha la possibilità di conquistare ad essa nuove forme o di immettervi nuove forze. Perchè nessuna necessità spirituale lo spinge alla scoperta di nuove risorse... Poichè ad arricchire la forma e a renderla docile sono destinati in modo particolare coloro che se ne servono come di un mezzo di espressione, come di una lingua, coloro che scelgono la forma a seconda delle idee da esprimere». Nell'opera d'arte musicale l'espressione ha dunque una preminenza quasi esclusiva. Ma che cosa esprime in effetti la musica e qual'è il senso di questa espressione? Il romanticismo non ha dato una risposta esauriente a questo problema poichè non è sufficiente parlare genericamente di idee, di bellezza, di assoluto e così via. Il problema dell'arte, se si vuol trovare una giustificazione ad ogni atto spirituale, è tale da impegnare tutta la vita dell'uomo.

La musica moderna, rifiutando i postulati dell'estetica romantica, ha posto l'accento sui problemi formali e, piuttosto che giustificare l'ispirazione e spiegarne il carattere irrazionale, ha

ne ed incoscienza noi abbiamo potuto confondere con la sua essenza».

«Il fenomeno della musica — continua Strawinski — ci è dato al solo fine di istituire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine tra l'uomo e il tempo. Per essere realizzato, esso esige dunque necessariamente e unicamente una costruzione. Fatta la costruzione e raggiunto l'ordine è detta ogni cosa. Attendere o cercare altro sarebbe vano».

Notiamo subito che l'opera di Strawinski ha dato una smentita clamorosa a queste sue affermazioni. Molto spesso gli artisti mancano di un senso critico che permetta loro di giudicare sè stessi e cogliere chiaramente le proprie capacità più originali. Così la parte più viva della musica di Strawinski non consiste nel dichiarato ordine geometrico, ma in un elemento irrazionale, in una specie di segreto sapore selvaggio e di violenza cosmica che l'autore ha introdotto più o meno coscientemente.

Comunque, anche ammessa la verità della concezione estetica dello Strawinski, la musica esprimerebbe pur qualcosa; per lo meno un ordine o la possibilità per l'uomo di evadere dalla relatività temporale alla quale sembra condannato. Si dovrebbero quindi cercare le ragioni di quella specifica e particolare esigenza di ordine o di evasione. Ma le conclusioni rischierebbero, forse, di essere troppo impegnative per i musicisti del nostro tempo.

Le affermazioni dello Strawinski rimangono intanto come documento di una posizione spirituale, ed esse ci ricordano le parole del profeta indiano Ramakrisna: «Dio sperava che l'amore degli uomini Gli avrebbe edificato un tempio ed essi non gli hanno offerto che delle pietre».

Dante Ullu

● I professori G. Condrò Flores e H. G. Mild-Ledoux hanno allestito un Dizionario Fraseologico Italiano Inglese (vol. in 16°, di pp. XII-500) ora pubblicato dalla Casa Editrice Paravia, ricorrendo alle felici espressioni dei maggiori scrittori inglesi ed americani e giovandosi delle note raccolte durante una lunga pratica di studio e d'insegnamento sia in Italia, sia nei paesi anglo-sassoni.

● Il «Premio Alassio 1950» (trecentomila lire, più un soggiorno autunnale in un primario albergo alassino), dopo un accanito duello con Flora Volpini, è andato, per 6 voti contro 3, ad Amedeo Ugolini, autore di *Dieci soldi di tabacco* (Macchia). Pel secondo premio («Chiabrera»), la Volpini è di nuovo rimasta in minoranza di fronte a Gian Paolo Callegari (*I baroni*, Garzanti). Infine, essa ha ottenuto il premio «Opera prima», cioè una targa d'argento, a quello che possiamo chiamare il terzo torneo.

LA RADIO

CARBONE AZZURRO

Dobbiamo a un ex-militare divenuto gentiluomo di campagna, insieme con una cortese ospitalità, il suggerimento di un'inchiesta radiofonica presso alcuni tra i più semplici, addirittura vergini ascoltatori che si possano oggi supporre esistenti in Italia.

L'amico generoso ed entusiasta, nel ritirarsi presso Perugia, in un suo podere di mezza costa, si è volontariamente assunto il compito di incivilire alcuni eremi appenninici, importando e diffondendo il «carbone azzurro».

Questa denominazione pulita e poetica corrisponde a un'altrettanto pulita e poetica macchina che produce con poca spesa e prodigiosa larghezza, energia elettrica. In sede più scientifica, lo strumento si dovrebbe definire aeromotore, e meriterebbe un'illustrazione tecnica, d'altronde tra le più semplici e convincenti. Ma poichè non vorremmo trasformarci in propagandisti commerciali, accontentiamoci di dire che, tra i molti benefici arrecati dalla macchina produttrice di energia elettrica, a gente che vivea da sempre in luoghi appartati o inaccessibili, è appunto, la possibilità di ascoltare la radio.

La civiltà è anche catena di piccoli comodi che diventano poi necessità, e chi crede che i contadini siano costituzionalmente schivi, ottusi e retrogradi, non riflette che spesso manca loro qualche anello della «catena»; quindi, il fatto che non li troviamo aggiogati a un medesimo carro, spesso dipende molto meno da pigrizia, che da psichica mancanza di gradualità nella formazione mentale. E' superfluo dire che, quando come qui mancano addirittura i mezzi onde si possa partecipare a una civiltà tecnicamente condizionata, la psicologia aiuta ben poco a intendere il perchè delle cose.

Eravamo già stati informati, e abbiamo potuto accertare, che la conquista successiva a quella della corrente elettrica e della lampadina illuminante, è stata proprio la radio, per i buoni villici di quassù.

Se avevamo creduto di capire che una spinta alla risoluzione e alla spesa necessaria fosse stata data al contadino da considerazioni di utilità, fummo presto disingannati: le rubriche e i bollettini destinati dalla R.A.I. agli agricoltori, almeno in questa fase di primi contatti, hanno poco peso per la gente di quassù. Con ciò, non si afferma affatto che rubriche e bollettini specializzati siano fatti male; ma la diffidenza dei campagnoli pari per le voci della città che presumano interferire nella tecnica e nella prassi agricola, è fortissima. Si può consigliare alla R.A.I. una propaganda capillare che conquisti anzitutto la fiducia di questi particolari clienti. Come possa svolgersi tal propaganda, quanto sia necessaria a tutte le campagne e non soltanto ai neofiti, è cosa che non sapremmo dire e che, forse, la R.A.I. avrà accertato da un pezzo.

In una rubrica come questa, piace invece soffermarsi sull'aspetto squisitamente culturale e artistico della novità contadinesca. Non vorremmo trarre illazioni troppo vaste da un'indagine affrettata presso un centinaio di persone, ma quando riflettiamo che nel cento son compresi vecchi dell'altro secolo, reduci da servizio militare, donne mai scese dai loro crinali e giovinette che conoscono fiere e cinematografi, e posseggono fotografie ritagliate da settimanali in rotocalco, siamo costretti a stupire se la stragrande percentuale dei gusti e delle preferenze sembra orientata in modo fondamentalmente uniforme.

La musica costituisce l'ascolto preferito, anche perchè si può «ascoltare meglio e più spesso». Meglio? Ne dubitiamo; ma la nostra interlocutrice volera certamente dire che la suggestione della musica raggiunge e penetra lo spirito anche quando c'è molto da lavorare, e l'attenzione è assorbita dalle pratiche contadinesche quotidiane. Non abbiamo potuto riscontrare preferenze chiare per particolari generi di musica: meglio se cantata — in ciò sembrano tutti d'accordo —, ma non ci risulta che la musica leggera sia preferita a quella d'opera. Quanto al resto, crediamo di aver accertato che sono molto gradite le rubriche parlate, specialmente se brevi, anzi brevissime. Non sappiamo se tal gusto sia determinato dalla grande avidità di sapere tutto su un tema nel più breve tempo possibile, o se la varietà consenta meglio la discussione tra gli ascoltatori, che è sempre vivissima.

Gli argomenti son tutti uguali e tutti buoni, a condizione che il conferenziere sia agevole e piano. Una di queste famiglie predilige le «Lettere da casa altrui», e le aspetta pazientemente, ritardando spesso l'ora del riposo notturno. Domandammo se avevano parenti emigrati: no; leggemmo invece negli occhi di qualcuno una manifesta volontà di emigrare.

Aspettano e «prendono» tutto; spesso sbadigliano; ma quando son conquistati da una trasmissione te ne accorgi subito; e ti accorgi che quella particolare trasmissione è buona anche per te. Abbiamo sentito raccontare, un po' storpiato, un aneddoto del «carillon», da un nonno che se ne serviva per mordere la pigrizia di un nipotino.

L'anno passato, nella medesima stagione, ci avvenne di fare una consimile inchiesta a Burano, tra mogli di pescatori e lavoratrici di merletti. Possiamo dir sùbito che i risultati furono press'a poco corrispondenti a quelli d'oggi; ma forse torneremo su alcune sfumature che sarà utile considerare a parte.

V. Incauda

Carbone azzurro

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL BAROCCO

Il barocco trasuda un forte effluvio di panteismo inconsapevole. Quel suo straripare dai canoni rettilinei, quella sua infatuazione per parabole ed iperboli, quella sua ornamentazione agglutinata di sarmenti, di viticci, di nasse, di raggi transverberanti, di geni o di teschi, quelle sue cupole a spirale dove traspare qua e là la sagoma del tempio orientale, attestano la volontà di comprendere Iddio nella infinità dei suoi attributi. Una volontà non diversa da quella che protende i suoi pinnacoli concettuali, nel *De la Causa* o nell'*Ethica*. Il barocco architettonico e poetico procede arditamente alla riabilitazione di tutte le forme, al censimento di tutte le irregolarità e di tutte le credute aberrazioni. E' la mobilitazione di tutte le apparenze mondiali, compresi i mostri. La natura e l'animalità fin allora sottoposte a rigorosa quarantena, irrompono in massa. La pampa ed il deserto, le cordigliere rocciose e le costiere oceaniche, la fauna selvaggia ed i pellirosse coperti di penne e di conchiglie dei continenti americani, sforzavano il tempio, aristocraticamente selettivo come un teatro palladiano dell'arte. E la loro trascrizione concettuale conduce alla coincidenza degli opposti, all'identità del massimo e del minimo, alla « ruota delle metamorfosi » concepita come passaggio dal Divino all'umano e viceversa. Quella fiera campionaria di mostri, di fiere, di Centauri, di Sileni dalle schiene traboccanti di pigmenti, quegli inarcamenti di groppe e massicciate di bicipiti stanno a indicare, nella pittura di Rubens come nella prosa di Bruno, l'approssimazione dell'animale e del ferino alla Divinità stessa. Non a caso Rubens è stato acclamato il pittore per eccellenza dell'età barocca, e Bruno ne è il rappresentante filosofico. E il libro familiare fra tutti, è, colle Rivoluzioni celesti, le *Metamorfosi* di Ovidio. La Natura colla sua gigantesca produzione di forme viventi, si è conquistata un rango altissimo dell'economia del mondo; da ogni parte, col *De Sapientia Veterum* di Bacone come collo *Spaccio* di Bruno e centoventicinque anni dopo, colla *Scienza Nuova*, si concorre nella convinzione d'una verità cabalisticamente velata dietro tanto tripudio di groppe, dietro tanti aggruppamenti licenziosi, *dietro tanti* viluppi di corna e di ale.

Coll'età barocca, s'inizia l'irruzione delle forze primitive ed abnormi, non più guardate con terrore, non più tenute al guinzaglio della Sapienza. Con Rubens, si ebbero nella pittura gli assestamenti, gli scatenamenti di Eolo e di Nettuno, i baccanali ed i ratti fauneschi nei quali la violenza orgiastica cerca ristoro all'ombra d'una statua o d'un frontespizio allegorico. Con Salvator Rosa, con i maestri olandesi del paesaggio, s'installavano al posto delle amene vallette e dei soavi giardini sacri alla poetica del Rinascimento, le scabrosità rupestri della Natura inaccessa, i boschi inestricabili, le dune deserte, le costiere inesplorate delle navigazioni primitive. Con il Borgognone, con Aniello Falcone, con Luca Giordano si affermano gli urti di cavalieri, le cariche e le sciabolate, mentre Rembrandt e Franz Hals si compiacciono dei briosi mustacchi e delle fanfaronate conviviali dei capitani della milizia civica. Rubens schiude i battenti della pittura alla preponderanza delle musculature strapotenti, ad una migrazione di Fauni e di Centauri scelti fra i macellai e gli scaricanti del porto di Anversa. Tutto ciò è di poco posteriore al rigurgito di bestie divinizzate e di divinità imbestialite che scandono il ritmo della « *ruota delle metamorfosi* »; le divinità predatrici e mutevoli s'incoronano di remota saggezza pitagorica, le fiere tramandono fra i loro ruggiti, presentimenti del Divino.

E con i deserti, i naufraghi e le isole senza nome e inesplorate.

La grande navigazione interoceanica è un elemento propulsivo dell'immaginazione barocca. I repertori favolosi di Erodoto sono soverchiati dalle narrazioni leggendarie dei vasti imperi domati dei manipoli degli *aventureros* di Cortes e Pizarro, dei lingotti d'oro e di argento accumulati in spettacolosi *Schatz-Kammern*, di palazzi sostenuti da centinaia di pilastri, di danze e sacre acrobazie intermezzate da sacrifici umani, di ammassamenti urlanti e siminudi ai piedi di tabù rivestiti di oro.

Scene di pirateria, atterraggi in isole desertiche, cattività prolungate e vertiginosi campi di fortuna che fanno di uno schiavo cristiano l'occulto padrone di uno Stato o l'arbitro di un harem, questo vasto repertorio di scogliere, brigantini, bellissime donne contese ad archibugiate, golette speronate e separate dalle tempeste, di alti personaggi rotolanti sopra una zattera; questo vasto repertorio che alligna nello sfondo della « *Novetas eyemplares* », nei « *Trabajos de Persiles* » Sigismunda di Cervantes del « *Criticon* » di Gracián, di decine e decine di drammi della scuola calderoniana, rifluisce nella grande plastica italiana. Ogni grande architetto o pittore si proietta con la fantasia tra tifoni oceanici e savane.

Ogni grande artista si sente tendenzialmente Camoens.

Come scoprire decadenza in tanta ansia di grandezza? E contro lo *slogan* della « decadenza » barocca, dopo il Woefflin, lo Spengler (ed anche chi scrive) reagisce con autorità e solide pezze d'appoggio, nel suo. Il problema del Barocco (ed. Marzorati, Milano), il prof. Carlo Calcaterra.

Non si può parlare di decadenza bensì d'uno slargamento della fantasia la quale rivendica per sè dei diritti più ampi e contestati. Il Marino — scrive il Calcaterra nel suo saggio — giungeva a contrapporre al filosofo scolastico « irrigidito in cifre incalcolabili un filosofar con la fantasia » e faceva ad Antonio Bruni verseggiator barocco questa lode. « Ella non è mica di quei pittori frusta pennelli, che attendono a copiare le tavole antiche ma le piace filosofar con la fantasia ».

E condensava le sue innovazioni in questa dichiarazione che prelude alla *Préface* de Cromwell di V. Hugo: « Io pretendo saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola... è saper usare le regole a tempo e luogo, accomodandosi al gusto corrente ed al gusto del secolo (lettera a Girolamo Prato) ». E quei « filosofare con nuove, e capricciose fantasie » — scrive ulteriormente il Calcaterra — « significava in poesia raffigurar con nuovo intreccio di immagini, modulazioni, spire o volute, l'intrico della vita esterna e di quella interna, la complessità del mondo della materia e dello spirito, la multiformità della natura e la varietà dell'universo ». Perciò la lingua è animata ed impennata da questo senso di dilatazione del mondo, oltrepassando gli sbarramenti della logica, della convenienza e dell'evidenza dimostrativa. La sommarietà sbrigativa con la quale si considerava un vano teatro di apparenze la natura, viene sostituita da un inventario analitico, da un glossario di metafore che associa tra loro Bruno, Campanella, il Marino, il P. Bartoli, ed a tratti, Galilei, « Il '600 — scrive il Calcaterra — ha stridori, torsioni, repellenze. Ma nessuno dirà mai il godimento, con cui, nel '600, i lettori inseguivano nell'aria, come immagini parventi, quelle metafore nuove... Il '600 ebbe vivissimo il gusto della creatività linguistica, la gioia della parola che in sè reca colore nuovo, sintesi insolita... » Lo stesso impeto che in pittura induceva Pietro da Cortona a immaginare prospettive ardue, cascate e vertigini di corpi, frane anatomiche, o Salvator Rosa a immettere trasparenze d'albe, di nuvole e d'acque nella sua tavolozza, penetra, seppure più flacco, nell'espressione poetica. E giustamente il Calcaterra sollecita la revisione dei contraddittori giudizi vergati attorno al P. Bartoli dal Leopardi e dal Carducci. Era solo virtuosità il *pathos* verbale dello storico delle missioni della Compagnia? Mancava anima in chi aveva impetrato, invano, da giovane di recarsi *missionario* in India?

La poesia del barocco è veramente sorta nella scia delle navi. E' sorta al rimorchio dei grandi velieri armati di cannoni, e dei galeoni pavesati che trasportavano trofei metallici, schiavi fulvi e neri e casse d'oro e d'argento dalle Indie, e dai racconti delle banchine di *marinos* e *aventureros*. Chi non naviga, viaggia col bulino o col pennello.

Bernini è in realtà, il coevo di Shakespeare e dei poeti elisabettiani, quanto è imparentato con Calderòn. Alle metafore sfrigolanti e scoppianti nel gergo di Shakespeare corrispondono le magie combinate, le *féeries* sospinte dai venti e dagli uragani, la pietra ridotta ad immagine degli antri e dei precipizi, i cataclismi di forme, quello stile da balletto e da fantocciata alleato al tragico ed al sublime che spicca nel *Sogno d'una notte d'estate*. Ai teschi d'Amleto fanno riscontro i teschi e gli scheletri profusi nei monumenti funerari di Urbano VIII e Alessandro VII.

Lorenzo Giusso

● Il terzo Festival del cortometraggio, organizzato a Parigi dal Circolo internazionale del Cinema, ha conferito il premio « Canudo » per il miglior documentario artistico, al cortometraggio italiano *Il Demoniaco nell'Arte*, testo di Enrico Castelli, musica di Roman Vlad, regìa di Carlo Castelli.

E' questo il primo documentario che è riuscito, senza alterare un importante materiale artistico, a dimostrare una tesi filosofica: la denuncia della crisi della nostra epoca, attraverso l'opera pittorica di artisti teologi del XV e del XVI secolo, quali Bosch, Bruegel, Manuel e Grünewald. Questo interessante tentativo di un filosofo, Enrico Castelli, di portare sullo schermo problemi filosofici, ha dimostrato che la storia del pensiero si può ricostruire non solo sui trattati scientifici, ma anche attraverso l'opera di artisti che hanno puntualizzato quei massimi problemi, troppo spesso trascurati dagli storici dell'arte.

TERZO TEMPO

« Questo libro non vuol essere un testamento, nè un monumento. Vuol essere quel che è: una raccolta sommaria degli studi, delle ricerche, dei tentativi di poesia, a cui l'autore ha donato in buona fede vent'anni della sua vita ». Così Diego Valeri presentava, nel 1930, le sue « Poesie vecchie e nuove », ed aggiungeva: « L'autore spera che la raccolta... offra testimonianza di un amore non soggetto a mode dilettantesche nè ad ambizioni di carriera letteraria ».

A vent'anni di distanza il Valeri avrebbe potuto porre le stesse parole innanzi a questa raccolta delle sue liriche scritte da allora ad oggi (*Terzo tempo*, edizioni Mondadori).

Tempo nuovo, indubbiamente, ed il lettore se ne accorge. Non è più il Valeri di *Maggio* (« Ma mi dite che cos'ha — questa sera la piccola città? »); nella sua ispirazione l'autunno o il tramonto trovano più posto che non la primavera o l'alba. Ma è sempre il Valeri de *Il dottore di campagna* « ...dietro le lenti guarda i campi e i prati — al mite sol d'ottobre addormentati; — sospira un poco e con la bianca mano — si carezza la barba piano piano »); l'uomo, cioè, dei sentimenti sfumati, della poesia un pò cantante, vogliosa di colori, portata, anzi, ad esprimere per gamme colorate la vicinanza del poeta alla natura, la sua tendenza ad interpretarne istanti o atmosfere, accorto a guardare fuori di sè per non mostrare troppo di confessarsi.

Ma qual'è il poeta che non si confessa? E come fa ad essere poeta vero se non si confessa? Così gli appunti, i pretesti, le favole, le canzonette dei primi *due tempi* erano altrettanti gridi d'anima: ed erano la nostalgia, la sensualità, l'esuberanza, talora l'accorato sorridere del Valeri che si confessava descrivendo la natura, le stagioni, le cose.

Erano, e sono. Perchè in questo, poco o nulla è mutato. Il nostro poeta studia ancora, ricerca, tenta le vie della poesia. Certo ora il colloquio è più scoperto, e più scoperta è la confessione. Ci sono l'effusione, l'espansione di un tempo; e c'è una sorta di acerbità schietta, di sensibilità più vibratile, perchè il poeta ha potuto scarnire poco a poco le cose, i sentimenti, e chiedere alla sua fantasia penetrazione e sintesi maggiori (« Mare, mi basta il tuo canto fondo. — la tua immensa voce fanciulla — che pare nata adesso dal nulla — nel fresco mattino del mondo »).

Tuttavia talvolta questa più acuta sensibilità può anche divenire durezza, e la lirica rivelarsi grezza, divenire sgradevole, come avviene, ad esempio, per i versi di *Albero*.

Comunque l'animo di un tempo, la capacità espressiva, l'equilibrio dei sentimenti generalmente si rivelano ora di una sicura maturità. La poesia sgorga copiosa e varia. Dalla malinconia al rimpianto, dal sorriso il poeta passa all'arguzia. Sottile arguzia e velata sensualità descrivono il senso della femminilità nascente nella fanciulla della *Veneziana* (« La biondina è sul balcone, — capo chino, ciglia basse, — tra le pallide erbe grasse — e il geranio vermiglione. — L'aria i muri, il rio deserto — nel crepuscolo che muore — sono fisi al nuovo fiore — che lassù risplende aperto. — Lei però non ne sa nulla: — monda attenta il suo giardino, — ciglia basse e capo chino. — Lei non è che una fanciulla »).

Ma un'arguzia ben diversa, direi un pò disperata, è quella che ispira i versi di *Anacreontica* (Povero vecchio vagabondo, — scuoto il ramo, la prugna raccatto: — mordo e mi sento nel sangue matto — tutta entrar la dolcezza del mondo »), e in *Sole della memoria* agisce una corda tanto più intensa ed intima (« Tempo che passa, tempo che ritorna, — con la diurna luna solitaria. — Tutto si lieve e pallido in quest'aria — d'altra età, passata e che ritorna »); una tristezza che ne *I bruni olivi* diventa pena (« O vita che mi segui come l'ombra, — e come l'ombra sei da me divisa »).

La poesia del Valeri nasce quasi sempre da uno stato d'animo come d'attesa. Tanto più il poeta sembra legato al mondo, ai suoi colori, ai suoi elementi, tanto più da ogni suo aspetto ricava pretesto e ragione di canto, per quanto più avverte in sè un tacito distacco, una solitudine pensosa di verità e di incognite che trascendono i doviziosi atteggiamenti della natura.

Ispirazione e poesia, queste, che sono tipiche del Valeri, e che hanno definita la sua vena nella nostra lirica contemporanea.

Vena ormai sapiente, di un poeta che sa ascoltare e tradurre la propria ispirazione, ma che (ed il *ma* era quasi inevitabile) talvolta finisce con il non poter più distinguere fra sapienza e mestiere. In tali casi egli ci dà liriche di *bravura*, le quali, se nulla tolgono alla validità delle altre, tuttavia si rivelano superflue: proprio per quel rappresentare la maturità di un mestiere che può estrinsecarsi anche senza partire da un moto necessario della fantasia o senza affinare e distillare il motivo ispiratore iniziale.

Gli esempi non mancano, ed hanno la loro importanza, anche se non sono numerosi in una raccolta, come questa, di per sè abbastanza nutrita.

Così in *Dicembre*, per l'insistenza su una descrizione poco sentita, e quindi stentata nell'espressione, si parla perfino di venti che « si gettavano per le vie deserte — ferme nel bianco gelo dei fanali », espressione senza dubbio non peregrina, che si inviluppa e si imbarocchisce poi fino a ricercare vieti giuochi di sillabe: « scivolavano lungo muri lisci, — dileguavano via serpenti, — con fischi lunghi e lenti strisci ». Oppure in *Bel mare*, una lirica che inizia con delicato abbandono (« Un bel mare così, tutto nuovo, — verdino come il grano dei campi, — con bianchi sbuffi di spume e lampi — di diamanti sulla sabbia d'oro ») e si fa poi man mano stenta, architettata, cavillosa, con brutti versi e brutte assonanze (« Il rombo delle onde è come un cuore — che batta ovunque, che batta forte. — Morto ogni ricordo di morte, — perchè c'è il mare perchè c'è il sole »).

●

Ho voluto accennare, in questa breve nota, a tutto quel che mi sembrava, in « Terzo tempo », di lega non buona, e citare le stanchezze, gli adattamenti, gli eccessi di tono e di colore (soprattutto di colore) che tolgono ad alcune poesie della raccolta intensità, misura, armonia. Diligenza forse eccessiva; ma l'ho fatto per poter poi dire, in conclusione e con tutta tranquillità, come ci si trovi, quando si legge il Valeri, di fronte ad uno dei pochissimi poeti nostri contemporanei.

Malgrado le mode, le poetiche e le scuole, effettivamente il Valeri ha lavorato in buona fede su un materiale suo, nutrito di fantasia genuina e di buon gusto. Egli possiede la capacità di esprimere momenti o visioni del suo mondo con quella particolare sensibilità che chiamiamo poesia, visione particolarissima, ma tale da trovare echi universali: sicchè ciascuno può cercarvi un poco di sè e trovarvi un poco di quanto vibra nella vita senza tempo: come, ad esempio, in questa limpida quartina:

« Respiro lussuria senza amore:
son avido di gioia e infelice,
come chi tien fra le labbra un fiore,
e sente l'amaro della radice ».

N. F. Cimmino

"TUMULTO DOLCE" DI GORINI

Non eravamo sufficientemente documentati sulla poesia di Mario Gorini, chè le sue precedenti raccolte di versi risalgono ad una decina di anni fa e a noi sono del tutto ignote, d'altra parte le liriche ch'egli andava pubblicando di tanto in tanto, su periodici di letteratura, non potevano certo illuminarci sulla sua linea estetica nè sulla sua consistenza poetica.

A rompere un silenzio che durava da troppo, appare ora questo *Tumulto dolce* (Editoriale « Il Sentiero dell'Arte », Pesaro, Lire 200), nel quale egli raccoglie la sua ultima e più matura produzione poetica, che risponde esaurientemente alle nostre domande, permettendoci di affrontare l'esame della sua poesia, al fine di una più precisa ed esatta collocazione critica.

Non conoscendo gli avvii e le premesse del Gorini, possiamo comunque intuirne la severità d'impianto e la moralità interiore da cui egli è partito, da una attenta linea stilistica che, precisando chiaramente gli sviluppi e gli stadi di passaggio, arriva sino ai risultati odierni come coltivazione formale e approfondimento spirituale. Possiamo parlare senz'altro, quindi, di una maturità espressiva raggiunta attraverso una sorvegliata educazione estetica, che va convenientemente inquadrata nel clima più chiaro e più casto della poesia italiana contemporanea, tanto per intenderci su quella linea sintetica di classicità e modernità che è il punto più significativo raggiunto oggi, dopo la lezione di rigorosità offertaci dall'ermetismo, criticamente necessaria, checchè ne dicano i suoi detrattori, anche se il suo momento è finito perchè ormai nella storia.

Stabilita la posizione di Gorini, sarà necessario indicare ora i punti di svolgimento e di formazione della sua poesia. La tradizione, pur intesa con quel senso di modernità chiara cui si è accennato prima, può portare verso elementi stilistici di una poetica superata e anche qualora, nel migliore dei casi, questi siano già stati eliminati attraverso un processo di sintesi, rimane pur sempre il pericolo di cadere in quello spirito formalistico e in quel sentimentalismo di tanta poesia odierna. In Gorini, invece, il fattore tradizione è assimilato profondamente, consumato quasi da una educazione formale e spirituale severissima, cosicchè esso è presente nello sviluppo estetico della sua poesia solo come civiltà, come esempio dal quale si è partiti e da cui bisogna distaccarsi decisamente e per sempre, per arrivare ad un'altra civiltà linguistica che sia naturale conseguenza di quella.

Non si ritrovano, quindi, nella poesia del Gorini nè la retorica lirica, così palese tuttora in certi chiaristi, nè prolissità espressive, nè tanto meno — pericolo ben maggiore e così comune — l'eccessiva cantabilità del verso, ma vi si sente, piuttosto, trapelare una misura sorvegliata, spontanea, schietta degli elementi costruttivi che, se non è ancora perfetta, è pur sempre segno di equilibrio.

Trascriviamo, come esempio di questa raggiunta misura, la lirica « Giovinetta », certo una delle più belle della raccolta.

Ti vedo crescere come la terra
che scoppia il suo mare di fiori
a primavera; ed il tuo canto
è il rivo bianco che scorre
limpido e perpetuo.
Mi rinnova memorie il sangue
che ti tumulta in seno.
Fresco è il tuo corpo,
prato inesplorato...

E' evidente la volontà di Gorini di arrivare ad una forma essenziale, volontà che si manifesta attraverso la sintesi del pensiero poetico in castigate espressioni dove la parola ritrova una sua purezza: « *Dimmi, o erba, la tua memoria antica — perchè baci, senza amarezza, — la desolata sera* ». (« O erba »). E ancora: « *Terra, son caduto più volte — sul tuo seno vegetale, — ma le mie mani furono radici... Terra, dal tuo mare di vendemmie — fa che io beva ancora i ghiotti frutti; — fa che assapori un'odorosa morte, — quando l'onda è calma alla scogliera* ». (« Terra, son caduto più volte »), oppure « *Piove la sera colma di silenzi... Or la Luna più non ti sorprende. — Tocco l'ombra del tuo letto — col pensiero, ma sei morta — coi miei affanni in fondo al tempo* ». (« Or la luna più non ti sorprende »).

Le parole scelte accuratamente compongono versi di una viva intensità espressiva, da cui scaturisce una musica trattenuta da ritmi e cadenze che non travalicano quasi mai in armonie impetuose. E quando raramente questo avviene, vi si sente lo sforzo del canto che sconfina nella canzone, cioè in quella musicalità troppo facile e scoperta di gran parte della poesia chiara. Si senta: « *Orlavi il mio cuore di scarlatte rose — come ad un ballo di gala, — per divorarlo, poi, in una sera*, ecc. » oppure: « *Quando l'aria si ferma — con deboli stelle imbambolate*, ecc. ».

Ma questi sono rari abbandoni che si perdono nella rigorosità stilistica del Gorini, che rimane, pertanto, l'elemento fondamentale e più personale nella costruzione della sua poesia. Rigorosità che è, innanzi tutto, interiore, perchè non si può certo arrivare a una tale maturazione stilistica senza una severa preparazione spirituale. E il mondo stesso del Gorini è una testimonianza di questa moralità. In esso si agitano, palpitano, vivono motivi della nostra più viva umanità, dall'accordo profondo con la natura all'illuminazione di uno stato d'animo, dall'evocazione di una memoria al presentimento, dal sentimento dell'amore sino al senso della morte. Motivi che Gorini riduce in belle immagini liriche, per mezzo di un lessico che diviene linguaggio appropriato d'intensa significazione espressiva, poetica e umana. « *I morti sono fermi — sotto città franate. — Nelle nubi si sono spente le fanfare: — i cannoni contorti nelle sabbie. — Dall'alto la pioggia silenziosa — è pianto amico; nutre l'ulivo — benedetto, e un rosso fiume. — Il cuore si ricorda ed ora è calmo. — Passano i venti sull'eternità, — e gli uomini non sanno esser fratelli* ». (« I morti sono fermi ») termini di un'espressione che rientra nell'attuale civiltà poetica come individuata esperienza.

Enotrio Mastrolonardo

● La casa editrice Olschki, di Firenze, annunzia la pubblicazione di un nuovo volume nella « Biblioteca di bibliografia italiana » diretta da R. Ridolfi: « Gli studi danteschi dal 1940 al 1949 » di Aldo Vallone.

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

PROGRAMMI

Che gli attuali programmi della scuola secondaria non soddisfino gran che è cosa a tutti ormai nota e non mette conto ripeterla; quello che invece occorrerebbe fare sarebbe ricercare le cause, le ragioni per cui tali programmi non soddisfano, per cui si cerca continuamente di modificarli; sì che si può dire non sia passato Ministro alla Minerva che non ne abbia modificato, in tutto o in parte, il contenuto in uno od altro dei vari tipi di scuola per cui essi si elaborano. Si sa già anzi e si da per scontato che ogni cambio di Ministro corrisponda ad un cambiamento di programmi. E questo, a dire il vero è naturale. Essendo infatti i programmi tradizionali, in ogni tipo di scuola primaria o secondaria, fissi, immutabili, delimitati con criteri rigidi, schematizzati nell'orario, nella distribuzione annuale della materia e via dicendo, è logico che essi non rappresentino sempre una cosa perfetta o per lo meno che non tutti li ritengano come lo specchio della perfezione; per cui il modificarli periodicamente, il mutare e il togliere, l'aggiungere o il trasformare sono cose rispondenti a quell'ovvio logorio che è determinato dalla critica e dall'esperienza stessa, le quali rilevano errori, deficienze e scompensi inavvertiti alle commissioni incaricate di elaborare i programmi.

Se non che tali modifiche sono poi perfettamente inutili; non sono certo l'introduzione o l'esclusione di un autore, e nemmeno l'introduzione di una nuova materia elementi che cambiano la situazione e risolvono le difficoltà, è invece una particolare mentalità da noi acquisita quella che si oppone ad una vera e sostanziale modifica dei programmi, o meglio ancora ad un radicale cambiamento del punto di vista con cui si parte nella loro elaborazione. Per noi il programma è sempre legato ad una determinata *architettura*; e ci limitiamo a cambiare una paretina, ad aprire o chiudere una finestra, a stabilire una nuova comunicazione; ma non mettiamo mai in discussione l'intera struttura architettonica chiedendoci se davvero valga la pena, oggi, di mantenere quel vecchio ed austero castello o non convenga piuttosto accingersi coraggiosamente a costruire *ex novo* un diverso edificio che risponda alle nostre necessità e risulti adeguato ai nostri obbiettivi.

•

Uscendo di metafora vorrei dire che l'errore fondamentale, nell'impostazione e nell'elaborazione dei nostri programmi, è proprio quello di non affrontare il problema in maniera radicalmente nuova. La tradizione che faceva degli studi secondari (quando essi erano frequentati dal 10% dell'attuale massa di giovani) soltanto il passaggio obbligato verso gli studi superiori e quindi subordinava tutto il loro contenuto alle esigenze dell'università è oggi anacronistica e superata; specialmente da quando è apparso chiaro che anche gli studi tecnici e professionali, anche quelli per la formazione dei maestri (*normali* come si diceva un tempo) sono altrettanto degni di inserirsi nell'insieme degli studi secondari, sono altrettanto «formativi» ed essenziali per la vita di una Nazione che non voglia essere di tipo confuciano; perciò l'insegnamento secondario non tende più alla preformazione, se così si può dire, dell'erudito, ma alla formazione dell'uomo, alla sua preparazione alla vita, sotto gli aspetti morale, civile, professionale, sociale.

«Questo carattere fondamentale dell'insegnamento secondario (e cito una delle più belle pubblicazioni dell'Istituto Solvay di Bruxelles, quella di Lameere e De Coster, *Esprit d'une politique générale de l'Education*) è costantemente trascurato e tutta una serie di errori commessi in questo campo deriva proprio dall'aver perso di vista lo scopo che si devono prefiggere gli studi secondari. Bisogna pure riconoscere che molti di questi errori risalgono ai professori d'università che considerano gli studi secondari come propedeutici a quelli universitari. Essi lamentano che i giovani ignorano perfino gli elementi essenziali della chimica, della fisica, della biologia o quelli del latino, del greco della storia o della geografia. E senza dubbio hanno ragione; ma il rimedio da loro proposto, quello di sovraccaricare i programmi della scuola secondaria con l'aggiunta di nuove materie non ottiene se non di peggiorare la situazione: a volere insegnare tutto, non s'insegna più nulla».

Effettivamente i nostri programmi attuali sono stracarichi; e per volerci mettere tutto si è perfino perso il limite di caratterizzazione fra le singole scuole; sì che il liceo classico ha un programma di materie scientifiche che ne snatura evidentemente la fisionomia (un poco come se il liceo classico fosse l'unica scuola secondaria esistente); e lo scientifico non sa distogliersi da quella base umanistica per cui i suoi programmi di materie letterarie occhieggiano costantemente quelli del classico; e il magistrale è divenuto un tipo di scuola in cui, come in un minestrone, si versano tutti gli ingredienti immaginabili e possibili, classici, scientifici, didattici, artistici e musicali; per fortuna negli istituti tecnici l'imperativo categorico delle materie professionali tiene a bada coloro che altrimenti non rifiuterebbero di predisporre nuove contaminazioni del genere sopradescritto. E tutto questo carico di programmi (i cui effetti nefasti si riscontrano nelle assurde prove di maturità, nei cosiddetti esami di stato o di abilitazione che abituano l'alunno solo al più assurdo enciclopedismo e al più deprecabile sforzo di mnemonismo e di riduzione delle materie a formule e schemi senza significato) non ha per effetto se non di gravare come una cappa di piombo sui giovani, costretti a sopportare un peso di materie disparate, ciascuna insegnata separatamente da uno specialista il quale non vede se non quella, e che forse insegna e pretende che i suoi alunni imparino come se tutti dovessero poi specializzarsi in quella sola materia.

Ora l'atteggiamento nuovo, di cui sopra dicevo, col quale si dovrebbe affrontare la questione dei programmi e che dovrebbe modificare radicalmente il modo stesso col quale li si elaborano mi pare sia rappresentato proprio dall'esclusione del programma cosiddetto per «materie» fissato in tutti i particolari, determinato in ogni minima parte; si dovrebbe cioè vedere sia il programma della scuola primaria sia quello della scuola secondaria, nei suoi vari tipi, come programma *unitario*, in cui le singole discipline «*servano*» alla formazione del giovane e non il giovane sia sottoposto alle materie come a forche caudine; un programma che parta da una parte dal giovane, ossia dalle sue possibilità e dai suoi interessi e dall'altra parte dagli «obiettivi» che la scuola si propone di raggiungere. Ed allora vedremo che l'elemento caratterizzante di un programma cosiffatto è la libertà di organizzazione interna di ciascuna scuola; è la possibilità di creare un'architettura diversa per ogni scolaresca, e direi quasi, per ogni individuo che frequenta la scuola, anzichè sottostare ad una architettura unica, che alla fine si rivela negativa sia per chi apprende, sia per chi insegna.

Questo cambiamento netto di posizione non è facile, ma è essenziale, sempre che noi non vogliamo vedere ogni due o tre anni nuovi decreti legge che modifichino questa o quella parte di programma, in questo o quel tipo di scuola. La legge, nei programmi, deve entrarci il meno possibile, deve essere veramente *universale* e lasciare un larghissimo margine di libertà, di adattamento, di possibilità di iniziativa, se non si vuole vedere un organismo come quello scolastico burocratizzarsi e intisichire progressivamente; comunque esser sempre meno capace di assolvere le sue funzioni e raggiungere i suoi obiettivi.

Sarà possibile che questa visione di un programma unitario si raggiunga nella scuola secondaria? Che si arrivi cioè a considerare gli studi secondari non come una serie di frammenti, rappresentati dalle varie materie e sottomaterie, come una serie di compartimenti non comunicanti, a capo dei quali sta un professore chiuso nel guscio della sua disciplina, ma un insieme omogeneo di studio e di lavoro, di attività programmate e libere; onde la sintesi non venga operata, come ora, dall'alunno, il quale armonizza a suo modo, spesso con astuzia, talvolta con l'inganno, i suoi sette-otto insegnanti, ma dalla scuola stessa, dal «*consiglio*» *di orientamento*, da chicchessia, purchè avvenga e segni finalmente la fine di questo assurdo sistema su cui si imperniano i programmi e le attività dell'attuale scuola secondaria italiana.

Giovanni Gozzer

Il maestro di grammatica (Codice Urbinate)

RECENTE CRITICA DANTESCA

(*Continuazione della 2a pag.*)

e l'ottima La Piana, che hanno visto il divino poeta e la sua opera nel mondo; per l'Italia invece l'opera generosa dell'Altamura, quella irruente del Montano e quella sobria e soda del Cosmo sul seicento.

Nel campo più specifico della critica letteraria non si sono abbandonate del tutto le questioni particolari (e le *letture* sono state meno continue, ma fortemente vive e intense, quali quelle del Sanesi, Gentile e particolarmente del Grabher), poniamo sul Veltro, ristudiato dal Ventura, da M. F. Bianchi, dal Crivelli e fantasticamente dal Cancellieri, e che ha avuto il riesame dottissimo del Cian in una seconda edizione allargata, o sulle tre fiere nel senso politico dal Flecher e Buchanan, o quelle intorno all'«al di là» in Dante e prima di Dante, per il Ricciotti e Ruegg: o intorno alla lingua, quali quelle del Ruen, del Vossler, del Wartburg e del Römkild o sulla lingua per Pestelli-Gorini, Ronconi, E. Bianchi, Austin. Molta critica tedesca e americana, oltre che italiana, ha invece rifatto il cammino di Dante rilevando figure e aspetti dell'oltre tomba (Gmelin, Baeumer, Leisegang, Palgen, Ledig, Austin). Accanto a queste questioni particolari si possono ricordare i minuti riesami storico-letterari, di cui si ha un documento nei volumi miscellanei del Mazzoni, infaticabile ricercatore di notizie e di dati sempre rivissuti da un'ansia umanistica e da un domestico tepore poetico.

Vicino a questi saggi la buona filologia del Barbi, rigido custode degli studi danteschi, ha certamente una sua luce più splendente, un suo vigore più muscoloso, una capacità senza dubbio maggiore, di quella dello storicismo esterno, ad accostarsi all'opera artistica. La sua «... moderna filologia non è la filologia delle inutili varianti ma un metodo più rigoroso per la conquista della espressione artistica...». Sulla sua via con sicura e propria forza è l'opera del Bosco, che imposta in semplicità di modi chiare e acute questioni. La critica di M. Rossi al comune maestro mi piace di intenderla solo come una giusta reazione al filologismo freddo degli schematici catalogatori, che sempre sono lontani dall'intendere la poesia. Rilievi storico-filologici, tra gli altri, hanno avanzato il Pézard in un saggio solido sul Convivio, il Casella, dotto e acuto, il Chiari, il Venturi, il Maggini, il Curto, Shaw, Bonfante, Spitzer: o puramente filologici, il Pernicone. Ma accanto al Barbi sulla stessa linea, eppure con una ben diversa impostazione critica, un giovane maestro, il Contini, ha posto, nelle «Rime di Dante», l'esempio di come e più profondamente si può intendere un testo. E' la lezione di una filologia più agguerrita e più largamente umana e spirituale.

Su posizioni diverse dai precedenti si trovano gli studi estetici, che oltre all'opera sana di controllo e di svecchiamento, su tutta la produzione critica dantesca a cui si è di sopra accennato, hanno infervorato le ricerche del Capasso sull'estetica di Dante, e hanno dato vita alle angosciosissime polemiche, dopo l'impostazione lucida e perentoria del Croce, circa la poesia e la teologia nella Commedia, che ebbero, allora, critici acuti quali il Breglia, il Russo, il Vetterli e che s'agitano ancora nel Getto, nel Leo, nel Montanari, nel De Michelis, nel Piccagli, nel Rizzo, questioni or ora rifuse dal vigoroso idealismo polemico di M. Rossi, avversato, dal Pietrobono.

Ma la più aperta conquista di questi studi è chiaramente il commento del Momigliano, su cui luci e ombre s'alternano dando al lavoro l'attrattiva dell'indefinito e del suggestivo. E forse proprio in ciò sono la potenza e i limiti, nello stesso tempo, dell'opera. Osservazioni di un'acutezza singolare entrano e s'appannano in una continua atmosfera di dramma o di elegia.

Egli stesso ci precisa la sua posizione critica nel saggio «Il paesaggio della D. C.», affermando che «la D. C. è la storia ideale dell'anima di D., in un dramma a molti personaggi e riflessa in un paesaggio...». Alcune parti su cui opera la sua sensibilità, tra le più acute nella critica d'oggi, ci fanno sentire la sicura e nuova via su cui bisogna portare i nostri studi. Ma già l'Eliot e più ancora l'Olivero avevano avviato questo esame alla ricerca puramente poetica delle figurazioni e delle immagini, che poi si rivolse nella vigilanza dell'unità, in questo senso grandissima nella Commedia, di una opera d'arte.

Molto utili e vicine a queste osservazioni sono quelle generali del Maggini circa «la capacità di Dante di ritrovare e ricavare da una parola il suo senso etimologico per farne una suggestione o creare l'immagine», ch'è l'ardito cammino della nuova scuola e delle nuove idee nella critica dantesca in Italia.

Ma le differenze e i contrasti, che in Italia sembrano ottundersi, balzano vivide e irruenti quando ad esempio si pongono i nostri studi, tendenti a vedere l'opera nella sua unità di vita e spirito in confronto con le sottili indagini tedesche, che ancora pongono statistiche e portano sul piatto della bilancia parole e pensieri strappandoli all'unità della poesia e umiliandoli al tempo e alle regole. Farò due esempi: il «Das rethorische Element in Dantes D. C.» dello Staedler, e il «Der Zentralgesang des Purgatorio und der ganzen D. C.» di Rheinfelder. Ma l'ufficio della critica è di scomporre solo per ricostruire.

Aldo Vallone

La ricostruzione nella scuola

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA *NEL BELGIO*

Non si può certo dire che il problema degli ordinamenti scolastici sia stato uno dei temi essenziali nella vita della Nazione Belga nel 1950. Tuttavia, pur se altre questioni di vitale e appassionatamente sentita importanza, sia politica che economica, hanno avuto il sopravvento in questi ultimi mesi, non è da credere che quello sforzo di elevazione e di miglioramento degli istituti scolastici che fa del Belgio uno dei paesi più progrediti in questo campo, sia venuto meno.

•

La relazione presentata alla XIII conferenza dell'Educazione dal Ministero belga della Pubblica istruzione documenta anzi lo sforzo di quest'anno scolastico nel senso sopra indicato.

Dal punto di vista amministrativo si deve rilevare una notevole ripresa nel settore della scuola materna, in cui un aumento considerevole della popolazione frequentante corrisponde ad una intensa campagna per il miglioramento qualitativo dei servizi, pur senza determinare alcun obbligo di frequenza nel periodo prescolastico.

Il settore della scuola media è invece caratterizzato da un vasto piano di costruzioni edilizie, onde far fronte alle sempre nuove esigenze e al costante aumento della popolazione frequentante.

Per quanto riguarda la parte strutturale dell'organizzazione scolastica belga viene segnalato dal rapporto il successo sempre crescente delle cosiddette sezioni applicate di scuola media (corrispondenti alla scuola postelementare dai 12 ai 15 anni, con carattere preprofessionale, organizzata nell'ambito della scuola elementare, per la parte amministrativa e per il personale insegnante).

Un problema complesso è invece quello di preparare gli insegnanti delle sempre più numerose e sempre più frequentate scuole medie. Le apposite scuole normali medie sono state oggetto di una riforma, già approvata dal Ministro della P. I., in base alla quale potranno essere ammessi a tale tipo di scuola tutti coloro che posseggano un certificato di studi medi superiori, o l'abilitazione all'insegnamento elementare; o sottostiano, se forniti di diversi requisiti, a particolari esami di ammissione.

•

Per la parte riguardante i programmi e i piani di studio, alcune modifiche sono state apportate, di scarso rilievo, ai programmi delle scuole primarie elaborati nel 1936, che restano sempre un punto saldo della tradizione didattica belga. In pieno fervore è invece lo studio per la preparazione e l'adattamento dei programmi della scuola media, la cui riforma, come è noto, è in pieno svolgimento. La tecnica adottata per l'elaborazione di tali programmi è quella sperimentale, in quanto essi vengono di anno in anno rinnovati e corretti alla luce delle esperienze fatte, dei risultati ottenuti, delle proposte avanzate dalle scuole e dagli insegnanti.

E' infine da segnalare lo sforzo notevole effettuato nel campo della scuola media allo scopo di rinnovare i tradizionali sistemi di insegnamento, ancor troppo legati ai metodi formali e cattedratici: si tratta non solo di attivizzare l'insegnamento, ma anche di coordinare in maniera unitaria le varie materie, di realizzare un più efficace raccordo con la scuola primaria. A tale scopo vengono effettuati corsi e convegni speciali, riunioni di studio, raccolte di materiale e di esperienze varie; tenendo presente che il problema essenziale rimane pur sempre quello della preparazione e dell'aggiornamento degli insegnanti.

Nell'insieme, quindi, si può dire che l'anno scolastico 1949-50 abbia rappresentato per il Belgio un periodo di attività per nulla trascurabile nell'azione di assestamento e di definizione dei suoi istituti scolastici. Nè d'altra parte è da tacere come anche in questi problemi che apparirebbero definiti nel carattere e circoscritti nello spazio, i problemi di un singolo paese d'Europa finiscono con l'avere infiniti aspetti di somiglianza e di concomitanza con tutti gli altri popoli del Continente.

Avicenna

IL NATALE DELL'800

Quello che si era disegnato, con le conquiste e i vassallaggi, durante l'opera intensa di Carlo, e che andava dalla Britannia, che si riconosceva tributaria, alla *Marca Hispanica*, dalla Aquitania alla Langobardia coi dipendenti ducati alla Vestfalia, alla Baviera, alla Slavia, era l'aggregato più vasto di nazioni che il mondo avesse conosciuto, dopo l'Impero romano. Non uno Stato unitario: Carlo lasciava a ciascun popolo consuetudini e ordinamenti, si accontentava di una formula religioso-militare, da cui trarrà gran forza il feudalesimo, proprio quell'autonomia dei grandi, ch'egli si era volto a livellare, ma il premio alla cui fedeltà era divenuto canone di governo; senza, d'altra parte, che dalla creazione carolingia — creazione, non dimentichiamo, barbarica — potesse svilupparsi una civiltà armonizzatrice, come era stata quella dell'antico Impero. Restava, elemento unificatore che aveva tratto proprio dalle campagne dei Franchi la massima espansione, la Chiesa. E Carlo si strinse ad essa, ne riconobbe il valore, ne sviluppò al massimo le possibilità civilizzatrici: ma senza nulla recedere della sua autorità di regolatore delle vicende temporali, delle sue attribuzioni di un potere ch'ebbe il senso derivasse da Dio e pel quale il pontefice non poteva essere che il tramite. Finchè sulla cattedra di Pietro vi fu un uomo come Adriano che, pur più pensoso forse di creare una base temporale al Papato era però probo e illuminato pastore, non vi fu screzio o problema che non venne pacificamente composto. Ma quando ad Adriano sul finire di dicembre del 795 succedeva un oscuro prete romano, Leone III, privo dell'unanimità attorno a lui e di tempra alquanto pieghevole, allora la mano del re si fece più duramente sentire. Il problema del rapporto tra il re dei Franchi e dei Longobardi e patrizio dei Romani e il Pontefice, la Chiesa e Roma si veniva a porre, come dopo il Natale dell'800 il rapporto tra l'Impero di Oriente e il risorto Impero occidentale.

Geloso custode dei diritti dello Stato, ben scarsi furono gli acquisti consentiti allo stesso Adriano: la conferma della *Promissio Carisiaca* si ridusse ad un atto formale, le aspirazioni del papato sui territori ex longobardi andarono per la più gran parte eluse, se si eccettui la retrocessione della Tuscia meridionale, ove, attorno a Viterbo ed Orvieto, si accentrerà il *Patrimonium Sancti Petri*, fondamento, con la donazione di Sutri, dello Stato temporale. Ma anche su quel che cede o riconosce l'autorità del re non lascia libera quella del papa: è che, a differenza qui di Pippino, Carlo non tralascia un istante di annettere al suo titolo di patrizio un significato che non è più puramente onorario. Di fronte al Papato, Carlo è sì il credente devoto, ma, quasi difensore della fede, si considera il responsabile dell'ordine voluto da Dio e assume pertanto l'atteggiamento, non sempre facile a sostenersi, del protettore. E del patrizio anche egli dà corpo a quei poteri speciali sul popolo della città eterna che i pontefici non avevano mai pensato altro che in funzione difensiva per essi e per la loro dignità.

La situazione si aggrava, e in certo senso si risolve, col successore di Leone III ad Adriano I. Quanto il pontificato di questo aveva ottenuto il consenso dei Romani, tanto il pontificato del successore si annunziava, dal principio, minato dai contrasti e dalle turbolenze. Forse nella loro aspettativa, Leone, appena eletto, assumeva, verso il re franco, un atteggiamento quasi di soggezione: gli scrive, comunicandogli la sua elezione e promettendogli fedeltà e obbedienza e gl'invia le chiavi della confessione di S. Pietro e il vessillo della città, chiedendogli di inviare un messo per ricevere dai romani il giuramento di fedeltà. Carlo invia Angilberto e ammonisce, nella lettera di risposta, il Papa sui doveri del suo ufficio. Tanta palese debolezza dovette essere all'origine della cospirazione romana del 799: il 5 aprile, muovendo il Papa in processione verso S. Lorenzo, giunto presso il monastero dei SS. Stefano e Silvestro, fu assalito da una turba d'armati, gettato da cavallo, percosso e gettato mezzo morto nel monastero di S. Erasmo (la leggenda, raccolta dal biografo papale, fu che al pontefice furono cavati gli occhi e fu tagliata la lingua, di che sarebbe poi miracolosamente guarito). Dall'improvvisata prigione lo trassero a notte alcuni fedeli che lo riportarono a S. Pietro: di là lo condusse seco, al sicuro, il duca spoletano Guinigiso, subito accorso. Ma, fosse a scusarsi fosse ad accusare, il papa volle porsi in cammino per la Francia, mentre Carlo si apprestava a una nuova spedizione contro i Sassoni. Nel luglio, a Paderborn, il re e il papa s'incontrarono e non mancarono a Leone le maggiori attestazioni d'ossequio. Due o tre mesi dimorò in Francia il Pontefice: ma dei colloqui col re nulla ci dicono le fonti. Verso la fine di settembre, munito d'una numerosa scorta, Leone ritornava verso Roma, ove giungeva il 30 novembre. Con lui erano venuti, incaricati d'una inchiesta, messi franchi che, riconosciuti colpevoli della cospirazione e dell'attentato il primicerio Pasquale e il Sacellario Campolo, li inviavano prigionieri in Francia. I fatti erano però tanto gravi da render necessaria la presenza di Carlo, del resto promessa al Papa, nel congedarsi da lui. E del compito che lo attende, di ristabilire la pace in Roma, egli dà annunzio, all'assemblea di Magonza, l'agosto dell'800. Scende con un esercito (che, affidato al figlio Pippino, doveva dirigersi, da Ancona, alla volta del ducato beneventano, ma non vi pervenne, o lo fermò la peste, che infieriva) e a Nomento è accolto dal papa in persona e dalla nobiltà romana. Il 24 novembre fa il suo ingresso solenne nella città: una settimana dopo, in S. Pietro, dinanzi ad una numerosa assemblea di notabili ecclesiastici e laici, franchi e romani, convoca le parti. Un cronista franco dice che gli avversari del pontefice non riuscirono a provare le loro accuse. Il 23 dicembre, nella stessa basilica, Leone III era indotto a protestare con un giuramento la propria innocenza. Allora soltanto — ma alcuni giorni dopo — Carlo faceva tradurre dinanzi al suo tribunale Pasquale Campolo e i loro seguaci e pronunciava contro di loro sentenza capitale, poi convertita nell'esilio in Francia.

Ma, tra i due ultimi atti del dramma, il giorno di Natale una più grandiosa cerimonia s'era svolta. Era presente il fiore della nobiltà romana e franca alla messa celebrata dal pontefice. Genuflesso il re dinanzi all'altare, papa Leone gl'impose una corona d'oro, mentre dagli astanti si levava per tre volte l'acclamazione: « *Carolo Augusto, a Deo coronato, magno et pacifico imperatori, vitam et victoriam!* ». Quindi, inginocchiatosi, il papa adorava il nuovo imperatore.

Era, e così lo intesero i contemporanei, il risorgere dell'Impero in Occidente: e l'avvenir ciò in Roma, tra il tripudio dei Romani, che dalla prima venuta di Carlo avevan riudito la voce del passato (così come scrittori di ogni gente gareggiano da allora a celebrare la città altrice di gloria universale), impediva che ci si fermasse troppo sul fatto che il conferente fosse il pontefice e neppure che un altro Impero era vivo, di là dal mare, e si chiamava del pari Impero Romano, inviolato fin allora, al contrario dell'Occidente, dai barbari. Ma se i circoli romani e franchi, i politici e i letterati delle due corti, tra i quali l'idea dell'esaltazione imperiale aveva preso consistenza e si era abilmente manipolata la scena, non ne avevano visto che le luci, ben vi dovette pensare, allora e poi, l'imperatore, se la frase famosa di Eginardo (riferita all'assunzione del titolo imperiale: « *quod primo in tantum aversatus est, ut adfirmaret, se eo die, quamvis praecipua festivitas esset, ecclesiam non intraturum, si pontificis consilium praescire potuisset* ») corrisponde realmente a un suo sentimento. Non forse tanto per la parte presa dal pontefice (per quanto la diversa impostazione della coronazione di Ludovico ad Aquisgrana nell'813 possa avere il suo peso; ma per i riflessi diplomatici dell'atto sulla corte di Bisanzio, cui il seguito del testo di Eginardo indubbiamente accenna (« *Invidiam tamen suscepti nominis, Romanis imperatoribus super hoc indignantibus, magna tulit patientia* », anche se « *vicit eorum contumaciam magnanimitate, qua eis procul dubio longe praestantior erat, mittendo ad eos crebras legationes et in epistolis fratres eos appellando* »).

Pier Fausto Palumbo

L'IDEA RELIGIOSA

e il suo cammino nella storia

(*Continuazione della pag. 1*)

corpo, ma lo spirito umano è fatto ad immagine e somiglianza di Dio. Come tale il concetto e la conoscenza di Dio non è limitabile ad un particolare uomo o ad un particolare popolo, ma, essendo Dio Creatore e Padre di tutti, la sua azione come padre e la qualità degli uomini come fratelli è estendibile a tutte le Genti ». Questa estendibilità è molte volte preconizzata, molte volte anche minacciata agli Ebrei quando il loro eccessivo nazionalismo li rendeva più ciechi e più sordi ad ogni altra voce, e quando la caratteristica di « Figli di Abramo » li rendeva più orgogliosi, cfr. *Luc.* 3, 8.

Questa idea rappresenta la più antica posizione filosofica raggiunta dal pensiero umano in seno alla religione stessa ed insieme la prima e più antica rivendicazione morale, civile, sociale dell'umanità. Di qui l'irreducibilità di questa con tutte le altre religioni del mondo antico, essendone diversa l'essenza ed opposto il processo, procedendo non dall'esterno verso l'interno, ma dall'interno, e cioè dall'intimo della coscienza individuale, verso l'esterno, per cui la religione non è neppure un fatto scientifico o filosofico, ma essenzialmente umano, come per Kant la coscienza morale. Tutto sta ora nel dimostrare la continuità storica dello svolgimento di quest'idea da Abramo fino a Cristo e non tanto attraverso il sacerdozio mosaico, organo eccessivamente statale e burocratico e, se vivo nell'osservanza meticolosa della lettera, morto allo spirito della lettera e dell'idea stessa, quanto attraverso la religione del cuore e la corrente spirituale dei Profeti, che accompagnò la tradizione mosaica fino a Cristo.

Francesco Ribezzo

NOTIZIE DEL CINEMA

● La querela che Roberto Rossellini ha intentato alla R.K.O., distributrice per tutto il mondo del film « Stromboli », è stata motivata da tre principali argomenti: tagli abusivi apportati al film nella presentazione negli Stati Uniti; pubblicità di lancio controproducente; mancati rendiconti finanziari. Per tali fatti e non essendo il negativo originale in possesso di Rossellini, il film « Stromboli » è stato ritirato dalla competizione d'arte di Venezia ed alla R.K.O. è stata tolta la distribuzione del film in Italia.

I tagli della pellicola sono normali adattamenti che vengono effettuati in tutti i paesi stranieri per conformare il film alla differente mentalità ed alle mutate esigenze del pubblico; la pubblicità, almeno in Italia, è stato sempre sottoposta al visto di Rossellini, ed infine, i rendiconti economici vengono mensilmente inviati alla Bero Film di New York, rappresentante gli interessi di Rossellini negli Stati Uniti.

Sul presunto sequestro del negativo, il direttore generale della R.K.O. per l'Italia, dott. Vittorio Mattea, intervistato da un redattore di *Cine Attualità*, ha dichiarato che il negativo stesso trovasi alla dogana italiana fin dal 20 maggio scorso e, da allora, molteplici sollecitazioni sono state fatte a Rossellini, unica persona autorizzata, perchè provvedesse al ritiro. Per la distribuzione del film, ha continuato il dott. Mattea, esiste un preciso contratto e nessuna imputazione può essere mossa sulla cura che la Casa ha nella distribuzione del film per il quale la R.K.O. ha versato, alla produzione, alcune centinaia di milioni quale anticipo di noleggio. A Parigi « Stromboli » verrà proiettato in prima visione in tre dei più grandi cinema: il Rex, di 3500 posti; il Gaumont Palace, di 4000; ed il Normandie di 2000 posti. E' questo, ha concluso il dott. Vittorio Mattea, il più grande lancio che si sia verificato nella storia del cinema francese e perciò superiore a quello di « Giovanna d'Arco ».

● *Roma*, 3 — Dall'aeroporto di Ciampino è partita, diretta a New York, la nostra attrice Isa Miranda. Essa si reca negli Stati Uniti dove si tratterrà fino alla fine di ottobre, in un lungo giro che, attraverso le principali città, si concluderà ad Holliwood.

La Miranda è stata invitata dalla casa che in America distribuisce il film « Le Mura di Malapaga » da lei interpretato. Prima di partire, ad un redattore di *Cine Attualità*, l'attrice ha dichiarato di sentirsi « commossa del cortese invito » e dell'omaggio che, in tal maniera, veniva fatto alla sua arte. « Sono sempre rammaricata — ha continuato l'attrice — della mancata assegnazione del « Nastro d'argento » che sarebbe stato il primo riconoscimento, ed il più atteso, della mia patria ».

Accompagna l'attrice il marito, Alfredo Guarini, che definirà le trattative con Ben Hecht per la produzione, in compartecipazione, di un film che verrebbe realizzato in versione inglese in Italia, e che si avvarrebbe dell'interpretazione della Miranda.

● *Venezia*, 30 — Una delle più riuscite pubblicazioni curate dalla sezione editoriale della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia è « La Moda e il Costume nel Film » a cura di Mario Verdone, che esce in occasione del secondo Festival Internazionale di Alta Moda e Costume nel Film.

Il libro, contiene un omaggio al defunto costumista italiano G. Carlo Sensani, numerose tavole con costumi di Adrian, Christian Dior, Banton, Dolly Tree, Roger Furse, Hein Heckroth, Novare — premio Oscar — Benda, ecc., e nutriti saggi di storia ed estetica del costume Cinematografico scritti da registi come Autant-Lara e Olivier, creatori come Dior e Adrian, critici come Auriol e Lo Duca.

● *Livorno*, 1 — Si è concluso a Livorno dopo tre giorni di intensi lavori, il IV Congresso Nazionale della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. La relazione morale del presidente Fran Antonicelli e la relazione culturale ed organizzativa del segretario generale, Virgilio Tosi, così come le mozioni proposte dalle quattro commissioni di lavoro per la futura attività della Federazione sono state approvate dall'assemblea dei delegati dei circoli. E' stato eletto un nuovo consiglio direttivo del quale fanno parte la maggioranza dei membri del consiglio uscente ed alcuni rappresentanti dei circoli dell'Italia meridionale. Dell'esecutivo fanno parte, oltre al presidente ed al segretario generale, il dottore Numeroso, segretario della Commissione per il Cinema scientifico del Consiglio Nazionale delle Ricerche; il dottore Valignini, segretario generale dell'ANICA e dell'ATIC, ed il critico cinematografico del « *Giornale di Trieste* » C. Cosulich. I circoli del cinema riuniti a congresso, approvando la linea di attività sin qui seguita dai dirigenti della F.I.C.C., hanno dato mandato alla loro federazione di intensificare l'attività tra i giovani e nelle scuole, per preparare al buon cinema i futuri spettatori.

● E' pronto per la programmazione « Mater Dei » della Incar-Parva Film. Il film è stato realizato in 16 mm. e 35 mm. con pellicola anscocolr. La direzione tecnica del colore è stata affidata al professore Giovanni Rossi, mentre della parte artistica si sono occupati Don Emilio Cordero, Mara Poeta e Giacomo Randon. Alla macchina da presa 35 mm. era l'operatore Lamberti; dell'apparecchio a formato ridotto si è occupato Concini. La azione del film interpretato da Miriam De Mayo, nella parte della Madonna, Giorgio Costantini, in Cristo, e Bianca Doria, in S. Anna, si divide in due periodi: l'antico, dalla natività all'assunzione in cielo, ed il moderno, che rappresenterà l'omaggio alla Madonna dell'umanità.

Il film sarà pronto per la fine di settembre, giacchè gli stabilimenti di sviluppo e stampa della ANSCO ad Hollywood, per il diverso procedimento della pellicola dal technicolor, possono assicurare in 20 giorni la consegna del materiale pronto per la programmazione.

● *Roma*, 5 — E' terminato in questi giorno il montaggio del film « La strada finisce sul fiume », prodotto dalla Major Film, che sarà presentato nell'imminente stagione cinematografica sui nostro schermi. Il film è dovuto alla regia di Luigi Capuano ed alla interpretazione di Andrea Checchi e di Constance Dowling, cui fanno corona un gruppo di altri attori, tra i quali Bianca Doria, Aldo Silvani e Mirko Ellis. La fotografia è di Gabor Pogany.

La vicenda narra l'ultimo episodio della vita di un celebre bandito. Tutta l'opera si risolve nell'osservazione della vita di un uomo che ha intimorito con le sue violenze e piegato ai suoi voleri un'intera regione e che è costretto invece a vivere di continue paure e non rifugge dalle più misere viltà pur di prolungare di un solo minuto la sua meschina esistenza.

● *Torino*, 5 — Dal 30 settembre al 19 ottobre, avrà luogo a Torino, nel Palazzo della Promotrice delle Belle Arti al Valentino, la *II Esposizione Internazionale della Tecnica Cinematografica*. La I Mostra della Tecnica Cinematografica ebbe luogo a Venezia, durante il Festival del 1948, con un discreto successo. Lo spostamento a Torino è stato consigliato per abbinare l'Esposizione alla Mostra Scambi Occidentali ed alla Mostra della Meccanica che si svolgeranno nello stesso periodo.

Questa II Esposizione, è stata organizzata sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio e con la collaborazione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dell'Associazione Nazionale Industrie Elettrotecniche, dell'ANICA, dell'AGIS e dell'Associazione Tecnica Italiana per la Cinematografia. Le sezioni, che sono una ventina, comprendono tutte le branche della tecnica cinematografica sino alla stampa e cartellonistica.

Durante l'esposizione saranno tenuti due convegni nazionali per la cinematografia a colori e per la critica cinematografica; ed uno internazionale per i tecnici cinematografici. Un festival cinematografico che presenterà film in anteprima e film premiati alle mostre di quest'anno, completerà il ciclo di manifestazioni dell'esposizione.

WIECHERT

(Continuazione della pag. 4)

pindarismi, le grandi e vuote parole che oggi muovono le folle di tutto il mondo, in una pazza danza ossessionante e priva di ritmo. Wiechert sapeva quello che voleva e vedeva la sua strada. Perciò non si era piegato alla follia nazista e aveva osato scrivere e dire il suo parere, sostenendo il sacro diritto alla libertà delle genti. Aveva scontato il suo amore per la verità e la giustizia con la deportazione a Buchenwald. Non aveva neppure aderito alle ideologie comuniste, come gran parte degli intellettuali d'Europa e d'America. Egli amava gli umili e le sue creazioni sono sempre scelte tra il popolo, tra la gente semplice e pura di cuore per simpatia naturale, per convinzione profonda e non perchè l'eroe debba forzatamente essere un — duro — o perlomeno uno scamiciato.

Nella — Vita Semplice — il protagonista pensava che — ...per l'uomo non vi fosse niente di più alto che operare il giusto nel piccolo ambito della propria vita prendendo per mano due o tre persone perchè stessero a vedere come si fa. Egli ha seguito il suo programma morale che mi espresse tanto bene lasciandomi, e che ora sta scritto sul frontespizio di molti libri suoi: Che dire ancora della mia vita? Qualcuno mi chiama ed io seguo. Qualcuno mi attende ed io vado. Qualcuno bussa ed io apro. Sono preparato al dolore e alla felicità. A nuovi libri; a nuovi tormenti a nuove estasi. A nulla mi sottraggo, e non mi nascondo. Svincolato apro gli occhi verso l'avvenire. E non ho che una preghiera: — Dio concedimi di diventare un uomo prima di morire! —

E. Durini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 36 - ROMA, 17 SETTEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 68996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LA MUSA ALTRUI

Nel caricaturare i « regolisti di poesia », Giordano Bruno si era lepidamente lanciato contro coloro che non avendo una Musa propria amoreggiano con le Muse altrui. Il nolano prendeva di mira quei letteratissimi pedanti che, privi di ispirazione propria, si cacciavano negli alveari dei poeti antichi per uscirne con un bottino di miele.

Più scaltri i nostri contemporanei quando abbracciano il mestiere di regolisti d'arte non vanno più a cercare negli Spicilegi il segreto di travestir parole, di sbilicar frascherie, di spremere arguzie, ma appagano il loro gusto per « l'orpellato » con una tecnica meno ingenua e più coperta. La persistenza tuttavia di siffatta inclinazione induce a credere che essa costituisca un versante naturale del pensiero, se ce la troviamo dopo secoli di dileggi sempre viva e dettante.

La tecnica degli abbellimenti, oggi, ha largo uso nelle biografie degli artisti. E' spesso un ingrandire, raramente un rimpicciolire, sempre però un ornare. Più congeniale al gusto della nostra epoca è appunto l'ingrandire, perchè solo il soverchio quel gusto appaga. La vita di un pittore, di un poeta, di un musicista, se non è commercio con le ignee passioni, o duello con il fato avverso, non può ritrarre la verità la quale, chi sa perchè, è se stessa quando è tumefatta ed ha per fiato un vento di catastrofe.

Se si raccogliessero tutte le immagini false germinate nella fantasia dei biografi di Beethoven, avremmo un ricchissimo materiale di trastullo.

« Ci hanno familiarizzato con un Beethoven che compone tra tuoni e lampi e con uno Chopin femminizzato e somigliante al gentiluomo povero del romanzo ».

Schubert non è stato risparmiato dalle ingiurie degli abbellimenti. Il personaggio che lo raffigura è quello di un « clown di genio, perpetuamente innamorato delle stelle ». Ma si fossero accontentati di questa immagine. Ecco una raffigurazione opposta: Schubert è irsuto, balordo, mal fatto, orribile; è un deviato che scende dal salone dorato per rintanarsi nella casa malfamata.

Si comprende perciò come un biografo serio di Schubert nell'accingersi a raccontarci la vita del musicista premetta que t'avvertimento: « Mi son tenuto lontano dalla fabulazione degli autori dell'*incompiuta*. Penso che il pubblico ha diritto alla verità; sia per rispetto verso i lettori, sia per pietà verso la memoria di Schubert, mi sono rifiutato di fare del musicista del *Re degli Elfi* un fantoccio romanzato. Ho seguito, per quanto mi è stato possibile, a passo a passo, giorno per giorno, l'uomo che egli fu ».

Questa precauzione ha fatto sì che il biografo potesse tracciare un corso di vita semplice e fecondo, dominato da un vero grande amore: « Più che le donne che lo turbarono, più che gli amici che lo sostennero, Franz Schubert amò Ludwig van Beethowen. Lo incontrò poche volte, ma ogni incontro fu per lui un avvenimento e una fonte di consigli e di preziosi insegnamenti. Quando a trentun'anni Franz morì, chiese di essere seppellito vicino a Beethowen nel cimitero di Wahring, e il suo voto fu esaudito ».

E' un sentimento profondo di coerenza intima ad una vita, e dovrebbe bastare a guidarci negli avvenimenti che si susseguono intrecciando un giorno all'altro. Ma esso sentimento non è stupefacente, non si porta alla falsità fiorita, non dà sussulti sismici, non ci butta sulla bocca del vulcano, dove vorremmo accomodarci sulla sedia a dondolo. Codesto falsare con folta ramificazione di abbellimenti la vita di un uomo in cui vi è il travaglio di una vocazione per rispondere alla quale il lavoro e la rinunzia si consumano in gran parte nell'oscurità e non possono quindi accendersi come magnesio per la stupefazione altrui; codesto orpellare senza misura fino al punto di offendere la verità, è proprio quel trafficare con la Musa altrui, confessando così di non averne una propria.

Giustamente sorridiamo quando leggiamo che le stelle cadenti sono « argutezze ignite e motti figurati del cielo » e non abbiamo bisogno di altro per sentirci nel clima basso del barocco. Ma quando uno scrittore barocco ci dice che il fulmine è un'arguzia della ingegnosa natura, l'abbellimento fa piccino ciò ch'è formidabile per sua natura, e pertanto lo si considera come prodotto di fantasia infantile. All'incontro, gli abbellimenti che fucina la retorica del nostro tempo sembrano esercizi di giganti, e perchè tali, sgraziati, deformi, sconnessi, iperbolici. Il soverchio, il prodigioso tentano i nostri contemporanei, i quali si illudono di essere inconciliabili nemici di ogni enfasi e non si accorgono che c'è sempre enfasi dove c'è ricerca di sovraccarico e di forzato. La sofisticazione per eccesso è documentabile nelle opere dell'ingegno che l'uomo d'oggi produce. La passione dell'abbellimento la quale vigoreggia nei secoli frigidi, domina anche il nostro. Che l'abbellimento si ottenga con le sottigliezze come nel '600 o con le grossezze come si fa ora, non ha soverchia importanza, trattandosi in fondo di tecniche diverse sì, ma dettate dal rifiuto di quella misura che compara cosa a cosa, rispettandone le dimensioni e il peso specifico.

La sopraffazione nell'abbellimento è più massiccia e più schiacciante quando si prende ad ornare la Musa altrui, dato che manca quel fuoco interiore che ogni vera ispirazione ha intrinseco.

Ma così orpellate anche le Muse altrui non sappiamo più che volto hanno.

Amerigo Bartoli - Il Tevere a Roma (Disegno)

SIMULACRI E REALTÀ

UNA ROSA

Immaginate di sfogliare un grosso libro (circa novecento pagine), esposto in libreria tra le novità. L'autore è conosciuto, troppo conosciuto: Faulkner. Sfogliate, sfogliate... Sono novelle. Un titolo vi colpisce. E' dolce e mite quel titolo, e vi sembra tanto estraneo al mondo dell'autore che la curiosità vi viene e cominciate a leggere, presso l'amico libraio, la novella. Ahimè, d'improvviso il titolo prende colori funesti, e diventa l'insegna del macabro. Quella donna che si perde nella necrofilia è ributtante. Chiudete il libro, mentre il titolo della novella diventa ossessionante. Una rosa per Emilia: *è il titolo di quel grumo di periodi che si muovon come vermi, e come vermi vi danno nausea.*

Ora, persino il nostro mignolo sa che per l'artista non ci sono confini di materia; ma lo stesso mignolo non ignora che le malattie mentali hanno i loro specialisti, che hanno studiato le psicopatie, le psicosi, i morbi insomma che colpiscono le facoltà intellettuali ed affettive. Perchè dunque non lasciare a codesti specialisti il campo ch'è loro; e perchè credere che la patologia mentale sia per se stessa materia d'arte? Un artista ha poco, pochissimo da dire sulla necrofilia, e quel poco non sempre è in grado di ripeterlo con esattezza. Ci sono argomenti che macchiano la pagina sulla quale l'artista scrive, onde i ghirigori che vi traccia sono indecifrabili.

E non basta un bel titolo per fare una bella novella, come non basta un bel nome a correggere le sgraziate linee di gobbo. Anche un imbecille può chiamarsi Emmanuele; ma non è Emmanuele Kant, è l'imbecille Emmanuele.

VECCHI RITRATTI

« Gli italiani sono sinceri, buona gente, e, se non sono intimiditi, dicono quello che pensano; raramente hanno delle vanità: quando l'hanno, essa acquista l'importanza di una passione e prende il nome di puntiglio. Inoltre presso di loro la povertà non è ridicola ».

Così apparivano a Stendhal gli italiani. Il vecchio ritratto è fedelissimo, ed ancor oggi non un tratto ha modificato il tempo. L'italiano se non è intimidito, dice quello che pensa. E se è intimidito? Tace o cerca la periferia dell'argomento per poterne essere, al momento opportuno, fuori.

Ma supponiamo che l'italiano trapassi dalla timidità alla paura. Che avviene allora? Allora l'italiano non tace, non dice quello che pensa, ma proprio il contrario di quello che ha in testa. Non abbiamo forse visti in questi anni gli effetti della paura su tanta buona gente?

Vestito di paura, l'italiano fa davvero paura. La sua lingua diventa una leva per rovesciare le parole, e cioè per mostrare sempre il rovescio delle cose come sono. Possiamo biasimarlo?

In fondo sono sinceri gli italiani, perchè sono naturalmente orientati verso la benevolenza. E la benevolenza che altro è se non la socializzazione di un po' di verità sull'uomo e sulla sua condizione quaggiù?

Ecco perchè la povertà presso di noi non è ridicola. Tutti, infatti, comprendono che l'uomo povero può offrire ancora qualche cosa: la sua benevolenza, se non ha paura.

UN PROBLEMA SINGOLARE

Perchè, ci si chiede, gli scrittori del secolo passato si sono tanto occupati del problema della moda? Teste salde come quelle del Leopardi e del Foscolo, affrontano con armatura pesante l'argomento della moda, come se si trattasse di una grossa questione da cui dipendono le sorti del pensiero o quelle della società.

Scherzosa, burlesca, faccia quanti si voglia, quella genealogia che il Foscolo traccia della Moda, sta di fatto però che per lui quella enigmatica dea fa muovere con matrimoni, nascite e divorzi la Necessità, il Bisogno, l'Economia, l'Avidità, la Villania, l'Avarizia, l'Immanità, l'Astuzia, il Capriccio, la Curiosità, la Vanità, la Prodigalità. Un Olimpo intero che balla intorno alla Moda, ci sembra cosa fuor di proporzione.

Evidentemente il problema della Moda mascherava altri problemi, altri interessi, altre passioni. Non alle cose della Moda era volta l'investigazione, ma ad altre. Quali? E' difficile dirlo. Forse, ma è una mera ipotesi che qui si prospetta, forse ciò che portava a martellare l'argomento della moda, era la tristezza del provvisorio e il rimpianto di un assoluto intravisto, cercato, e poi perduto. Ecco allora l'ansia di decifrare quella maschera del provvisorio ch'è la Moda. Siffatta ansia par coperta traspare soprattutto in quei fili di ironia che sono sempre frastagli del risentimento e dell'amarezza che pesano sul cuore quando per mancanza di assoluto non ha più integri i suoi battiti.

CRITICA ESTETICA

Abbiamo letto con nostra grande edificazione un'analisi assai fine della manzoniana Lucia. Don Alessandro amava Lucia, perchè era stata generata dalle sue bigotte viscere. « Il bigotto Manzoni ». Testuale.

La lettura di questo motto, ci fece venire in mente quel che un poeta, circa ottant'anni fa scrisse, a proposito del Leopardi e del Foscolo: « I greci sacrificavano ai loro numi o agnelli o tori, gli'italiani moderni sacrificano uomini, e che uomini! Dopo il Leopardi, era la volta del Foscolo ».

Sarà questa la volta del Manzoni? Può darsi: Aspettiamo dunque. Nell'attesa tuttavia possiamo chiederci se le quercie secolari quelle che combattono con i venti e i fulmini, abbiano bisogno di concimazione o no, se cioè il nutrimento che il terreno somministra loro, basti, o se invece sia necessario guano o letame. La conclusione non può essere che negativa.

Ma allora, ci chiediamo, perchè perder tempo a concimare con tritumi, resti, rifiuti, la quercia secolare che vigoreggia sull'amico terreno?

La ragione c'è. La passione del concimare è una passione come un'altra, e chi è abituato a dar concime al tulipano lo darà anche alla quercia. « Al bigotto Manzoni » è espressione di guano critico. Non sarà quel pugno di concime che brucerà le radici della quercia.

Gli alberi sanno per arte antica mutare i rifiuti in verde.

Varius

LETTERATURA ACCESSORIA

Un'inchiesta condotta recentemente dal « Figaro Littéraire » fra i grandi editori francesi, allo scopo di chiarire le cause per cui i libri di versi sono pubblicati in numero così limitato, ha dimostrato nei direttori delle Case Editrici, non tanto un senso di attesa quanto una definitiva sfiducia nella poesia. Il signor Blanzat, direttore della Grasset, ha nettamente affermato: « La poesia è diventata una letteratura accessoria ». Sfiducia nei poeti, forse, ma certamente sfiducia nei lettori, sfiducia — per quanto riguarda la poesia — nell'età che viviamo. Si pensa che la mancata intesa fra pubblico e poeti dipenda da una carenza che è nello spirito dell'uno e degli altri: carenza, appunto, di poesia.

Qualcuno ha detto « Scrivano dei capolavori, e saranno pubblicati »: ma per impegno di firma e di funzione.

In Italia le cose non vanno molto diversamente, anche se vi sono alcuni editori coraggiosi che pubblicano, in piena perdita, libri di versi.

In altri termini si ha la sensazione che il linguaggio lirico sia superato in quanto esso non risponde — almeno così si mostra di pensare — ad una vera esigenza della spiritualità contemporanea. Esso appare come frutto di una sensibilità di eccezione e non adatta alle forme del tempo, nel quale il modo espressivo del singolo tende ad adattarsi a quello della collettività. Se questo sia vero, se la scienza, e putacaso il cinematografo, abbiano così radicalmente inciso sullo spirito contemporaneo e lo abbiano confuso o fuorviato fino a tal punto non è stato ancora giudicato. Comunque il fenomeno resta, almeno sotto determinati aspetti, e merita tutta l'attenzione del pubblico e della critica.

Cosa può voler significare « letteratura accessoria »? Una qualche cosa che non incide sulla fisionomia del mondo letterario, che non lo determina, non ne formula o propone i problemi. Insomma una specie di « capovolgimento della prassi », se si è sempre cercato, nella determinazione dei valori letterari, di scoprirne ed affermarne i valori poetici.

Ma può un'epoca, qualsiasi epoca, essere priva di poesia? O meglio: può la poesia non rappresentare quanto di più intimo e di più vasto possegga ed esprima un'epoca, per sbalestrata, incerta, tormentata essa sia?

Se questo non è possibile, e se tuttavia la lirica è un fatto accessorio nel mondo delle lettere e della cultura, questo potrebbe voler significare che i poeti mancano, in un qualche senso, alla loro funzione; che non hanno compresa la loro età fino a farsene interpreti: che caso mai l'hanno subita lasciandosi trascinare dalle sue incertezze e dalle sue confusioni ponendosi quindi su di un piano espressivo che è il meno adatto ad essere inteso ed amato.

Ed il problema torna allora sempre alla solida formulazione: che la poesia contemporanea resta, almeno nella massima parte delle sue espressioni, su un piano formale; nel senso che, trascurando di risalire alle proprie origini vere, si limita e ferma alle estetiche, alle impostazioni polemiche, caso mai alle espressioni di un empirismo lirico cui manca ogni afflato di profonda fantasia.

Dunque, termine accessorio della letteratura contemporanea. Ma noi che crediamo nel genere umano, pensiamo anche che l'attributo ne contenga un altro: che sia cioè solo e semplicemente un fenomeno di transizione in un'epoca di tipica transizione.

C.

ERRORI DELLA CRITICA

La critica di tutti i tempi sembra dimostrare che la natura e i sentimenti dello studioso da una parte e l'andamento delle mode dall'altra guidano quasi sempre il giudizio al di qua o al di là della cifra effettiva dei valori contenuti nell'opera sottoposta ad esame. Nè può esservi mai un distacco assoluto dall'influsso del gusto, che viene generalmente reputato elemento transitorio, ma che attesta in effetti il grado di sensibilità storica del critico, la sua facoltà di percezione e di collocazione nel tempo dell'oggetto esaminato. Nondimeno i valori artistici ed umani di un'opera non possono non imporsi alla attenzione di un ricercatore onesto, anche se differenze sostanziali di pensiero scavano un abisso tra lui e l'autore; ma allora, nel disperato tentativo di accostare le proprie verità a quelle contrastanti del testo, si vedranno coniare giudizi che nessun teorico oserebbe mai ricavare dalle proprie speculazioni, giudizi strani, e spesso affatto arbitrari, che muovono da valori prospetticamente meno reperibili perchè oscuri rimangano e il senso di quei valori e l'opinione che di essi ha riportata il critico. E ciò prova quanto sia difficile mentire a se stessi conservando nel medesimo tempo una fede costante ai richiami inderogabili dell'arte.

E' dunque lecito argomentare che un metodo critico il quale neghi al gusto individuale un posto conveniente in ogni forma di giudizio (e qui siamo naturalmente lontani dalla cosiddetta critica obiettiva, la quale non può sussistere che in virtù di una distanza che crea un interesse spassionato per gli eventi della storia e facilita il compito del critico restringendone l'obietto al solo studio dell'opera nei suoi rapporti generali con l'ambiente storico in cui nacque), quel metodo, dico, cadrebbe senz'altro nell'assurdo; e già si sarebbe realizzata la « macchina per la critica d'arte », capace di ridurre i termini di uno studio a una pressione di leve e di tasti sufficiente per ottenere su un foglio, in nitidi caratteri, tutto quanto c'è da dire su un'opera in sede critica. Per fortuna non siamo meccanizzati sino a questo punto, e il lavoro di estimazione nel mondo dello spirito e della fantasia resta ancora affidato a quella estrosa macchina che è il cervello umano.

●

La storia della critica letteraria — per soffermarci su un argomento specifico e per noi di più diffuso interesse — ci offre una interessante varietà di giudizi su opere e autori la cui rinomanza è stata consacrata ad unanimità dagli uomini e dal tempo. In questi giudizi riecheggia quasi sempre il gusto storicamente accertato di un secolo o il richiamo insistente di un orientamento dell'intelligenza verso nuove conquiste filosofiche e scientifiche. Condizione questa che non ci permette di pronunciare la condanna del critico, pur riconoscendogli in molti casi una scarsa vocazione professionale.

Nessuno, penso, si meraviglierà che Voltaire rivolgesse la sua sottile arma dell'ironia contro Shakespeare chiamandolo « barbaro privo di buon gusto »: la sua avversione verso tutti i pregiudizi, la lotta che egli conduceva contro tutte le religioni rivelate, non preparavano forse il riscatto del positivismo rivoluzionario? E quale insegnamento poteva offrire a questa causa la pregiudizievole volontà di uno Shakespeare che imbrigliava le azioni umane al carro instabile del dubbio e della fatalità? Similmente, in Italia, lo spirito razionale e progressista, e in una parola voltairiano, di Saverio Bettinelli rivelò una istintiva repulsione verso i poeti e le mollezze dell'Arcadia; ma il Bettinelli, come Voltaire, non seppe uscire dai concetti della critica intellettualistica e satireggiò la *Commedia* di Dante (si badi che il caso esorbita dalle nostre osservazioni sulla critica contemporanea alle opere, data la costante attualità di Dante) giudicandola superflua dopo l'*Eneide*, oscura e « bisognosa ad ogni verso di traduzione e di calepino » e qualificandola, in un giudizio generale « poema tessuto di prediche, di dialoghi, di quistioni, poema senza azioni, arido, confuso, astruso ».

Non è difficile farsi ora un'idea della possibilità di confusione introdotta da un simile metodo nel campo della critica. Basti qui ricordare di scorcio il Baretti, che fece della sua *Frusta* un campo di battaglie contro le sdolcinature dell'Arcadia e fu in genere avverso a tutta la letteratura frivola e priva di intendimenti morali e filosofici, il quale commise il grossolano errore di non accorgersi del grande rinnovamento portato al teatro italiano dall'opera di Carlo Goldoni. Troppo impegnato nelle sue polemiche, specie in quella contro Voltaire e in difesa di Shakespeare, troppo legato al moralismo didascalico del Parini e ammiratore delle scienze positive che il Genovesi in quel tempo insegnava con molto successo in numerose università europee, non trovò il tempo per approfondire gli umanissimi aspetti e il sano umorismo della commedia goldoniana: si aggiunga la coincidenza della dichiarata avversione del Baretti col provvisorio favore raccolto dalle geniali quanto stravaganti fiabe sceniche di Carlo Gozzi e il conseguente abbandono da parte del Goldoni del teatro veneziano per quello italiano di Parigi, e non sembrerà più tanto strano che un critico avvertito come il direttore della *Frusta* cadesse nell'abbaglio e trovasse frivola, perniciosa e immorale l'arte di Goldoni.

Nel fervore anticlassicista del rinascimento la critica di Alessandro Tassoni trova un posto degnissimo — se non il più degno — accanto ai più battaglieri razionalisti francesi. Tuttavia, anche il Tassoni adopera il metodo della violenza, crede che il compito della critica sia soltanto quello di demolire; nè s'accorge di lasciarsi prender la mano dal suo estro parodistico, e compiaciuto delle leziosità del proprio stile si spinge fino a dire che « Omero fu un povero vagabondo di padre incerto che, portato da impeto naturale, componeva versi, quanto alla dicitura e al numero meravigliosi per quell'età; ma per il resto poco degni di lode ». E così nelle sue dissertazioni intorno alle *Rime* del Petrarca, nelle quali trova una infinità di cavilli e di errori degni di un membro dell'Accademia della Crusca, contro la quale, peraltro, il Tassoni scrisse un libello di protesta per alcune voci contenute nella prima edizione del famoso *Vocabolario*.

Senonchè, tutte queste aberrazioni della critica non furono determinate soltanto dalla stanchezza di una troppo distesa stagione letteraria; esse restano sopratutto legate al fervore di un rinnovamento in atto e già capace di lasciare un'impronta viva e concreta di sè nel gusto delle moltitudini. Gli esempi potrebbero essere richiamati a migliaia; ma per non allontanarci dai più illustri, citeremo ancora il Galilei, altro positivista, il quale non rinunciò in un suo studio comparato sull'*Orlando* e la *Gerusalemme* a manifestare apertamente la sua netta predilezione per l'Ariosto, « poeta delle cose », opponendolo al Tasso, « poeta delle parole ». A tal proposito egli si esprime in modo affatto irriverente nei riguardi del poeta sorrentino, meravigliandosi « che si abbiano a trovare orecchi di senso tanto ottuso, che non sentino offesa per la manieraccia di dire, dello stile non pur snervato ma scarnato e disossato e della freddissima sentenza di questo autore ». Pure, se il Galilei seppe apprezzare la spigliata limpidezza del verso ariostesco, l'uomo a cui un così armonico e immaginoso poema fu dedicato, il cardinale Ippolito d'Este, evidentemente stupito da quella lettura, non trovò di meglio che sussurrare bonariamente alle spalle del Poeta: « Ma dove diavolo, messer Ludovico, avete pigliate tante coglionerie? ».

Da queste spericolate interpretazioni dell'opera d'arte non si salva neppure il Leopardi, il quale, ignorando di essere in un certo senso il più grande poeta del nostro romanticismo, si lasciò sfuggire un giudizio inconsulto sui Promessi sposi, stimando che « il romanzo faceva tanto rumore e valeva tanto poco » (1). Altro giudizio particolarmente negativo sull'opera del Manzoni e dei romantici (per citare soltanto i contemporanei del grande scrittore lombardo) ce lo ha lasciato Salvatore Betti in una sua lettera indirizzata a Domenico Paoli il 20 settembre 1827, dove il Manzoni e i romantici sono chiamati « bestiali » e destinati, sempre secondo il Betti, a servire di lì a poco di ludibrio e vituperio (2).

Tuttavia, questi esempi di smarrimento del senso critico, in verità così poco edificanti, non si prefiggono di gettare una falsa luce su tutta l'opera della critica, negandole la validità del compito o la schiettezza della vocazione. Generalmente si pensa che la buona critica sia cosa rara, più rara della stessa poesia, proponeva il Montaigne; ma io credo che oggi potremmo invertire i termini di questo paradosso con più veridico risultato. A tal proposito, anzi, mi par doveroso osservare che i critici contemporanei si mostrano assai più cauti e più diligenti dei loro predecessori nel pronunciare e dosare giudizi definitivi; cautela e diligenza che non vanno confuse con mancanza di coraggio e scarsezza d'intuito critico, ma identificate bensì alla consapevolezza della serietà della propria missione. C'è insomma una sorta di diffidenza verso sè stessi che si risolve in uno sforzo di repressione degli elementi di giudizio assimilati dalla cultura e un linguaggio, possiamo dirlo, più corretto e più umano anche verso i diseredati dell'arte, se pure nei confronti di costoro la critica conta qualche obbligo.

Quale sia poi l'atteggiamento degli artisti verso la critica violenta e dichiaratamente ostile, ce lo dice un vecchio adagio secondo cui non sarebbe lecito preoccuparsi di un cane che ci abbaia dietro.

Guido Mariani

(1) Nota di G. Bertoni sul *Giornale Storico* della letteratura italiana, parag. VI, 1935, pag. 175

(2) *Note di erudizione* storica e letteraria di G. Bertoni, pagg. 35-36.

SOMMARIO

Mostra Internazionale d'Arte Sacra - Brom Eloy e Leo - Fonte battesimale

● Le maggiori Case Editrici Italiane parteciperanno alla Mostra del libro che sarà tenuta a Bari in occasione della XIV Fiera del Levante, a fianco della « Giornata della Scuola » organizzata ad iniziativa del Sindacato Provinciale Scuola Media e della Federazione Insegnanti medi, in collaborazione col P.R.I. la D.C. e il P.S.L.I.

La mostra sarà inaugurata dal Ministro Gonella.

● L'editore Gherardo Casini sta pubblicando, in due volumi, i capolavori de *La commedia umana* di Onoré de Balzac.

Il primo volume, che è uscito in questi giorni, con una introduzione di Pietro Paolo Trompeo ed una nota bio-bibliografica, contiene: *Papà Goriot, Il colonnello Chabert, Un tenebroso affare, Facino Cane, Serrasine.*

Il secondo volume, di cui è imminente l'uscita, conterrà: *Eugenia Grandet, La donna di trent'anni, Il medico di campagna, I segreti della principessa di Catignan.*

● La rivista « Il Castello » (via Brera, 17, Milano) pubblicherà entro l'anno un'antologia di giovani poeti contemporanei. Chi intenda inviare liriche perchè siano incluse — se giudicate meritevoli — in detta antologia, può farlo entro il 30 settembre prossimo.

Il Teatro di Tirinnanzi

A parlare di Tirinnanzi non si tocca soltanto uno scrittore ma si tocca un uomo, nel senso più elevato di ciò che i nostri maggiori dicevano la *dignitas humana*, personalità cosciente, capace di realizzare qualche cosa di compiuto e di nobile, nel breve transito dell'esistenza, pure stando come uomo tra gli uomini. Bisogna sempre ricordare Ferdinando Tirinnanzi non solo nei suoi libri, nelle sue tragedie ma anche nella figura vivente, armoniosa e serena, signorile e sobria; riviverlo nella sua conversione, nel quotidiano ammonire, indagare, incitare, confortare com'egli sapeva fare. E pareva che la natura gli avesse dato, con la bella voce armoniosa, ispirata, proprio il segno del suo destino perchè cercasse attorno a sè con la parola un contatto di anime per elevarle a qualche cosa di superiore, attirandole su dal transitorio e dal contingente verso ciò che più veramente esiste nella nostra coscienza. Pareva talvolta che egli fosse arrivato a conoscere la sorgente della vera vita e che dal suo labbro fosse da attendere la parola che consola e conforta, toglie il dubbio roditore e distruttore. E il suo non era un ottimismo roseo o pacchiano: era maturato attraverso esperienza e ragione, attraverso una concorde simpatia e conoscenza della sofferenza umana. Nel suo volto infervorato passava l'entusiasmo che illumina il pensiero e le vittorie del pensiero. Sapevamo, noi suoi amici, che egli aveva, quasi tutta inedita, una vasta opera di poeta e di drammaturgo, ma ci sembrava che soprattutto tenesse alla parola creatrice, la quale sia come una immagine terrena del verbo divino e sia accesa da un sacro inestinguibile fuoco. Prodigo di rivelazione, pur nella modesta bonomia e nella grande bontà del suo rivivere quotidiano, o fosse a contatto con le giovani menti dei suoi piccoli scolari (insegnò per tutta la vita in una scuola media inferiore) o in mezzo ai più scaltriti gruppi e cenacoli di uomini dotti, egli riusciva a portarsi sempre su di un piano di idealità, e a molti pareva, dopo un colloquio con lui o dopo averne seguito un discorso, di aver vissuto per qualche tempo come in un cerchio nuovo scelto e ristretto di associati in problemi elevati e ispirati. Quell'uomo, a prima vista uno dei tanti, adempiente ai suoi modesti doveri di ogni giorno, aveva quasi in sè un aspetto di mediatore tra la terra e il cielo. Per suo incitamento apparivano più varie e più facili le vie che portano alle grandi verità. Ortodosso, schiettamente ortodosso. Tirinnanzi fu però un libero commentatore poetico delle grandi figurazioni cristiane e cattoliche e certe pagine del Vangelo si aprivano per mezzo suo a penetranti interpretazioni, e non solo talvolta di lirica originalità.

Anche la sua parentesi giornalistica, che poi fu per lui non altro che un lontano ricordo di giovinezza, non fu, se bene si guardi, staccata dall'unità della sua vita morale. La feconda attività di Tirinnanzi come critico teatrale in un quotidiano fiorentino fu preparazione e stimolo alla sua preparazione di tragedo. Tra il 1906 e il 1910 egli stese cronache che, riviste a distanza, non appaiono le solite. Non sono effimere note frettolose, sonnolenti, composte tra mezzanotte e le due, alla brava o alla stracca, ma ripensamenti efficaci di vero critico d'arte. Contro il meschino teatro borghese, col solito noioso triangolo di marito moglie ed amante, contro le insulsaggini di quelle che si chiamavano le *pochades* francesi e che facevano (e fanno) andare in solluchero il pubblico tanto della poltrona che del loggione, contro le mescolanze commerciali di garbugli e intrighi scenici, Tirinnanzi rivolgeva, con calma e fermezza, la sua risoluta disapprovazione.

Quando egli morì, quasi improvvisamente, ma in età ormai avanzata, il 25 luglio 1940, proprio dieci anni or sono, parve che tutto fosse finito per lui, per la sua opera e per la sua fama non potuta raggiungere in vita. Ma egli aveva lasciato amici affezionati e giovani entusiasti che si erano accostati a lui come a un maestro di vita e di arte, ed essi poterono, per un concorso di fortunate circostanze, riuscire a iniziare presso l'editore Sansoni la pubblicazione delle sue opere. (Mi si permetta di dire che, subito dopo la morte di lui, io ruppi per primo il ghiaccio, che altrimenti si sarebbe formato, forse, intorno alla sua figura: come durante la vita indifferenza e silenzio s'erano stesi su quella sua anima superiore, sdegnosa di adulazioni e di compromessi).

Della vasta trilogia intorno alla storia e al mito storico di Roma uscì, lui vivente, solo il *Catilina*, dove Tirinnanzi intuì di dare, in un'opera teatrale di profonda concezione ideologica ma anche di chiara e larga rappresentazione popolare, un'immagine di quello che, nelle leggi di ordine e di armonia, Roma fu destinata a rappresentare nel mondo. Volle fare coincidere il volere e il genio di Cesare con il volere e il genio di Roma, mentre l'Io egoistico, individuale, prepotente, effetto e causa di orgogli satanici, è rappresentato da Catilina. Ma questi orgogli satanici, che tanta parte avevano avuto di indagine nelle meditazioni mistiche di Tirinnanzi, hanno la loro parte positiva nella rigenerazione finale, nella conclusione catartica a cui sopratutto Tirinnanzi teneva come meta delle sue intenzioni di poeta e di moralista. Catilina si risveglia a un senso di rimorso improvviso ma cosciente, vede la sua colpa e nel limpido mattino, imminenti la battaglia e la morte, si genuflette umile, e muore, lui il nemico di Roma, muore da romano combattendo contro le legioni romane, punitrici della sua colpa, e sdegnoso d'ogni resa, di ogni capitolazione obbrobriosa.

Postume sono state pubblicate la tragedia *Canossa*, simbolo della sconfitta sociale e spirituale dei nemici di Roma umiliati davanti a una Verità superiore; *Il narratore forse di se stesso* e altri scritti in verso e in prosa; *La novella della luce*, altra tragedia, ed ora, in questo decennale della sua scomparsa, sono uscite, sempre nell'Edizione Sansoni, due altre tragedie: *La levata del Sole* e il *Tramonto della Luna*.

La levata del Sole, composta intorno al 1910, è una tragedia rusticana in prosa, d'ambiente moderno, di crude passioni e di morte. Non è il canovaccio che più conta: un amore fra due: lei una mite e pura ragazza fidanzata controvoglia a un giovane contadino rozzo e violento; lui, altro giovane, randagio, allevato in quella casa come un figlio, d'ambizioni superiori, un intellettuale fallito che porta i segni del suo tempo. Si arriva all'uccisione del fidanzato legale e alla partenza dei due amanti verso l'ignoto, verso la perdizione o il rimorso, chissà, inseguiti dalle maledizioni dei due vecchi genitori dell'ucciso. E il loro doloroso andare, mentre il sole inonda la stanza e cala la tela, ha qualche cosa della disperazione di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre come li vide Masaccio. Piccola storia ma che subito sale verso altezze battute dal vento dell'arte; scritta nel '10, ancora avanti le maggiori rivelazioni dei grandi temi tragici che avvennero tra il '30 e il '40 essa, ha freschezza lineare di fatturazione e di drammatica rapidità. L'eterna miseria dell'uomo, motivo fondamentale del teatro tragico tirinnanziano, circola in ogni battuta, in ogni gesto.

Nel *Tramonto della Luna* Tirinnanzi volle rovesciare arditamente la leggenda poetica dantesca e il dramma dei due cognati, facendoli rivivere in ambiente moderno. Gianni, l'incarnazione moderna del Gianciotto infernale, è qui ucciso da Francesca: così è modificato il destino poetico voluto da Dante. E il geloso, il sospettoso, il feroce, il duro proprietario di terre risuscita, nella morte, a una nuova vita di amore e perdono. Conclusione catartica, di quelle che piacevano a Tirinnanzi. E che sarebbe infatti la morte, questo assurdo fenomeno della nostra esistenza, se qualche volta non servisse a vincere appunto l'assurdo che essa rappresenta e a farci vedere in pochi estremi attimi quello che non si è visto in lunghi anni e decenni? L'odio qui è vinto dall'amore e Gianni chiama finalmente fratello e sorella Paolo e Francesca e può dire: « Spalanca le tue porte, o gran cuore di Dio ». Non si accusi di rettorica, di nuova rettorica la poesia tragica di Tirinnanzi, che essa è sempre in vista, concreta e decisa, dell'Umanità vera, sempre in moto, còlta o tra i barlumi della suggestione o della reminiscenza storica o nel realismo delle comuni passioni, e alla *Umanità pellegrina di Dio* Tirinnanzi dedicava infatti questa sua tragedia.

E' rappresentabile il teatro tragico di Ferdinando Tirinnanzi? Alcuni poveri di spirito vogliono relegarlo nel teatro cosidetto libresco, letterario, con ipocrisia degna di affossatori di cadaveri. La solita questione del teatro rappresentabile o no si ripresenta anche nel caso di Tirinnanzi. Non voglio dilungarmi su questa abusata discussione. Mi auguro solo che vi possano essere presto pubblici italiani capaci di intendere e di commuoversi dinanzi ad alte opere di poesia portate sulla scena.

Ettore Allodoli

Mostra Internazionale d'Arte Sacra - Remo Rossi (Svizzera): S. Felice mendicante.

ARTE SACRA

NELLA MOSTRA ROMANA

La mostra, così ben riuscita, dell'« Arte sacra nelle missioni » ci ha ripresentato uno dei problemi più importanti dell'arte moderna, che riguarda il « gusto dei primitivi » ancor più accentuato nei vari aspetti dell'incontro con l'iconografia cristiana che fornisce un nuovo contenuto espressivo alle civiltà primitive e a quelle di antichissima tradizione.

Questo problema si riflette in modo esemplare anche nella grandiosa « Esposizione internazionale d'arte sacra » appena inaugurata in questi giorni nell'edificio che fronteggia quello che ospita la mostra d'arte sacra nelle missioni. E il fatto che questa esposizione sia stata inaugurata durante il Congresso degli artisti cattolici, assegna al grande panorama dell'arte sacra un particolare significato sperimentale, permettendo agli artisti, ma soprattutto al Clero, di vedere attuate praticamente quelle idee e intenzioni discusse nel congresso, ma talvolta così genericamente enunciate da richiedere, appunto, una concreta dimostrazione in atto.

Sicchè, quella che fino a ieri poteva essere considerata soltanto una interessante « polemica » artistica, oggi, ad esposizione inaugurata, passa dal campo problematico a quello fattivo e si dimostra, nell'insieme, in grado di affrontare il giudizio del pubblico, anche perchè si rivela nelle sue numerose e recenti esperienze.

Dal punto di vista puramente culturale, intanto, l'attuale esposizione, che fu ventilata anni or sono dalla Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon, ha avuto un primo risultato evidente: che quando proprio stiamo per definire decrepite e sopravvissute certe antiche, pur nobilissime istituzioni artistiche, le vediamo aggiornarsi e ringiovanirsi a contatto dei problemi artistici: segno, dunque, d'una vitalità insita negli stessi argomenti di cultura e d'arte che per secoli, con alterna vicenda, si sono agitati in seno a queste accademie, sorte, come quella del Pantheon da spunti celebrativi, ma, tuttavia, formate di uomini che, a un certo momento, sentono pure di dover vivere nel proprio tempo e ascoltare e raccogliere le esigenze del fatale sviluppo e del gusto artistico.

La vasta esposizione, che si rivela subito organizzata con ampiezza di vedute e larghezza di mezzi moderni, è dunque un risultato positivo: essa si sviluppa senza risparmio di spazio e acquista, dalla particolare situazione ambientale, un andamento pieno di sorprese e così variato, da rendere agevole e interessante la visita o, diciamo meglio, « le visite » giacchè, anche per noi, è impossibile dar conto dell'ampio panorama internazionale appena dalle prime esperienze: e preferiamo, intanto, trattare delle sezioni straniere.

Qui è da lamentare qualche imperdonabile assenza, che toglie compiutezza alla rassegna, pur così numerosa, delle opere: l'Inghilterra non ha una sua rappresentanza ufficiale e completa, si dice, per deficienza di mezzi, così le Americhe sono appena testimoniate da qualche saggio isolato e così il Portogallo, assente del tutto.

Ma in compenso la Francia, la Svizzera, il Belgio, la Spagna, la Finlandia, l'Olanda, la Germania, l'Austria e altre nazioni si presentano assai bene e sono in grado di mostrare il meglio di quanto è stato realizzato nel primo cinquantennio del secolo, nel campo dell'architettura religiosa, della scultura, della pittura e anche delle cosiddette « arti minori » le quali, tuttavia, non hanno quell'ampiezza di affermazione che sarebbe stata possibile, in vista d'una futura mostra dell'arredamento sacro. E sembra, questa parziale presentazione, fatta apposta per augurarci davvero una completa esposizione dell'arredo religioso, giacchè sappiamo quali passi giganteschi si siano fatti in questo campo nel gusto moderno: assai più, è facile immaginarlo, di quanto non sia avvenuto per le arti maggiori.

Principio informatore della esposizione attuale è stata l'Enciclica « Mediator Dei » » ormai classica, nella quale il Pontefice, dando il benvenuto nella Chiesa all'arte moderna, ne condanna deformazioni e « depravazioni ».

Nè le auguste parole sono state interpretate con quella timidezza che si sarebbe potuta attendere dalla pur recente esperienza in questo campo, ma, al contrario, chi visita l'esposizione con animo sgombro da preconcetti e solo vuol cogliere il momento poetico dell'arte, s'accorge che assai maggiore sarà la grata meraviglia dei pittori e degli scultori di fronte alle opere, che non l'accusa di limitati orizzonti. D'altronde, la Mostra è Internazionale e i singoli paesi ci presentano quello che attualmente si produce nei vari campi dell'arte religiosa: ora sappiamo bene come in molti di questi paesi l'arte religiosa e l'arte « tout-court » camminano di pari passo: basti per questo la Francia, con Rouault, Matisse, Chagall. E' dunque particolarmente salutare che si possa fare un confronto libero e spregiudicato tra le forme artistiche delle varie nazioni: più chiaramente ne risulteranno le deficienze e gli evidenti progressi.

Dell'arte sacra francese avemmo recentemente un bel saggio a Palazzo Venezia, dove, anzi, la parte concessa a Rouault era degna della fama che circonda questo singolare artista: qui, invece, forse per non esporre le stesse opere, vi sono soltanto una pittura e un saggio di bianco e nero: ma non sarebbe stato male profittare dell'occasione per dedicare una parete al più originale e significativo pittore che abbia tentato di dare una interpretazione drammatica e poetica alla Fede, attraverso mezzi schiettamente moderni.

Maurice Denis, con il « Presepe » che appartiene ad un periodo ancora incerto, non è presentato con quelle sue luminose visioni impressioniste e primitive che tanto hanno influito (e non sempre favorevolmente) sulla posteriore arte sacra. Desvallières appare superato nella complessa e culturale allegoria. Importanti le architetture di chiese, tra le prime e più coraggiose affermazioni in senso moderno, così pure gli arazzi, di gusto cavalleresco, com'è nella tradizione francese.

La Spagna mostra ancora tracce di pittura alla Zuloaga e richiami al seicento: la « Preghiera di frati in refettorio » di Vasquez Diaz, pur derivata da Zurbaran è una delle cose più schiette e felici della mostra; mentre le sculture in legno peccano d'un gusto corsivo e sono prive di originalità. L'Austria come tutti i paesi dove è, invece, vivo un artigianato autentico e popolaresco, offre assai migliori esempi di sculture lignee e di vetrate fortemente espressive.

La Finlandia, unico paese del Nord che si mostri con piena efficacia, ha buone pitture di sensibile tradizione impressionista come « La preghiera » di Alvar Caweu. Fuori dei confini delle varie nazioni dell'Europa orientale sono state raccolte alcune opere tra le quali, il grande altorilievo delle « Stimmate di S. Francesco » di Mestrovich, eseguito per la Chiesa della Curia Generalizia dei francescani, qui in Roma. La società di S. Luca, per la Svizzera ha riunito notevoli opere: tra l'altro alcune belle vetrate e forti rilievi di Remo Rossi. La Germania, il Belgio, l'Olanda, hanno mostrato infine d'impegnarsi a fondo in una rappresentazione organica di un vasto materiale, che dimostra l'alto livello raggiunto in questi paesi dall'arte religiosa: le vetrate tedesche sono tra le migliori, così come alcuni mosaici pavimentali: importanti le architetture. Il Belgio è tra i paesi più moderni: libere e spesso polemiche le pitture; soprattutto importanti le architetture olandesi, le belle ceramiche, le originali vetrate.

Valerio Mariani

● Nel mare prospiciente la piccola città tunisina di Mahdia tra Sousse e Sfax sono state rinvenute alcune pregevoli sculture greche che gli archeologi hanno riconosciuto provenienti da una galera romana, la quale nell'anno 86 a. C. affondò a causa di una tempesta in quella zona proveniente dal Pireo e diretta a Roma carica di bottino di guerra.

Mostra internazionale d'Arte Sacra: Alvar Caweu (Finlandia) - Preghiera

P. Bruegel - Trionfo della morte (Prado) È una delle immagini che fa parte del cortometraggio « Il demoniaco nell'arte »

L'ARTE A ROMA

DAL SEICENTO AL NOVECENTO

Abbracciare in un discorso serrato, ma consapevole dei singoli sviluppi del gusto, un periodo artistico che va dal primo seicento all'inzio del nostro secolo (sia pure limitando la trattazione all'ambiente romano) vuol dire impegnarsi in una fatica da sgomentare, tanto più che alcuni di questi secoli e soprattutto il seicento, ebbero in Roma il loro centro artistico e di qui si diffusero come da un crogiuolo in pieno fervore, le correnti più efficaci per l'arte, un po' dovunque.

Aldo De Rinaldis del quale il mondo dei cultori d'arte rimpiange la recente perdita, ha avuto il tenace amore di stendere le trecento fittissime pagine per l'Istituto di studi romani, nella « Storia di Roma » collezione che vanta già notevoli opere ponderose ed erudite: il suo libro si intitola: « l'arte in Roma dal Seicento al Novecento » ed è corredato da più di duecento tavole illustrative.

●

La posizione in cui si è situato l'autore di fronte al folto addensarsi di artisti e di opere: architetture, sculture, pitture, è inizialmentte piuttosto quella d'un sensibile conoscitore di arte, di raffinata cultura soprattutto letteraria, che ama la bella pagina suggerita dall'opera figurativa. Questo « stato d'animo » che dal punto di vista storico in senso stretto potrebbe rappresentare un difetto, giova al tono di molte delle dense pagine che si leggono, vagheggiando dietro la prosa sensuosa dell'autore, gli aspetti dell'opera presa in considerazione. Bisogna dir subito, del resto, che le numerosissime e succose note dove gli spunti critici sono approfonditi e discussi e le intuizioni rinsaldate dalle notizie storiche, rappresentano un efficace contrappeso alla tendenza letteraria del testo. Daltronde, per chi ebbe la fortuna di frequentare la conversazione di questo innamorato dell'arte e uomo di sicura dottrina, le pagine del libro sono una commovente rievocazione di ciò che più spontaneamente fioriva sulle sue labbra nelle ore passate nel suo studio, alla Galleria Borghese, nella cornice ideale di tanti capolavori.

Ciò che più destava interesse in De Rinaldis era la spontanea e disinteressata affettuosità per qualsiasi opera d'arte che fosse in grado di suscitare una pura emozione estetica: dalla musica alla letteratura, dall'arte orientale ai nostri monumenti e sculture.

E forse se un rimpianto ci assale, a lettura finita, è proprio che non siano state coraggiosamente accolte, nella trattazione, tante osservazioni di gusto dovute alla sensibilità sempre desta dell'autore, e che egli stesso, nel porsi a tavolino per una così lunga e gravosa fatica, si sia imposto una disciplina più serrata, forse nel timore di non fare della « storia » ma di stendere una raccolta di « saggi ».

La necessità di procedere ad una divisione per « generi » dall'architettura alla scultura, alla pittura, svolgendoli fino agli inizi del Novecento, costringe naturalmente l'autore a separare l'attività di artisti unitari e caratteristici nella propria fisonomia, come per esempio il Bernini, in più zone e temi: sicchè talvolta il giudizio critico ne risulta meno limpido o più preoccupato di riferimenti da un capitolo all'altro, da uno all'altro dei periodi dell'attività dell'artista; ma a riconquistare l'equilibrio basta riandare alle pagine nelle quali più decisamente si è posto l'accento sul valore stilistico d'un maestro, pèrchè quello che materialmente è separato, ci appaia nuovamente congiunto.

●

Per il De Rinaldis il termine « cultura » tenta di giustificare la separazione del testo in « generi artistici »: in questo libro, infatti, si parla di « cultura architettonica » « cultura plastica » « cultura pittorica » invece che di architettura, scultura e pittura; nelle note poi, dove si precisa il valore di singoli movimenti e tendenze o si delineano gli aspetti biografici degli artisti, i più dichiarati termini delle tre arti ricompaiono, dando la sensazione di quanto più difficile sia, oggi, parlare di « storia » quando non si tratta di successioni di fatti ma di tendenze artistiche e di opere d'arte.

Il libro s'apre sul difficile trapasso tra manierismo e barocco in architettura e nella sottile distinzione, che tuttavia è reale e concreta, fa le prime prove la sensibilità del critico che, giustamente per noi, insiste nella definizione tutta intellettualistica dell'ormai scaduto cinquecentismo di fronte all'avvento d'un nuovo gusto che a Roma prenderà aspetto definitivo e concreto: il « Barocco ».

Lo stesso Maderno al quale si attribuiscono troppi meriti di novatore, rientra nei suoi giusti limiti attraverso la considerazione equilibrata delle opere concretamente studiate. E ancor più sarebbe apparsa all'autore l'impari fantasia del Maderno ai compiti affidatigli, in un tempo in cui la sapienza tecnica veniva esaltata come arte, se si fosse proposto il problema dei rapporti tra gli studi di Michelangelo per la facciata di S. Pietro e l'opera del Maderno il quale, nella sua mancanza di originalità, tentò di interpretare il progetto del Buonarroti in una maniera, per così dire, antimichelangiolesca: abolendo le ombre, gli spazi, i chiaroscuri e riducendo la fronte di San Pietro ad un immenso bassorilievo schiacciato, senza vita.

Per il De Rinaldis, sensibile interprete delle novità Borrominiane, il rivoluzionario architetto è un « plastico » dell'architettura e in questa egli riecheggia lo Hempel, fino ad oggi il maggiore studioso del Borramini. Ma nell'architettura borrominiana più del senso plastico (che io direi quasi annullato) dominano il gusto delle superfici tese o inflesse, e il linearismo, esasperato fino al punto di trillare nelle cornici e nei profili, come sulle corde d'un violino: lo stesso autore infatti, sottolinea l'insofferenza dell'artista per ogni convenzione e il valore di semplice spunto da assegnare ad eventuali richiami michelangioleschi, o comunque, cinquecenteschi, nell'opera geniale del grande antagonista del Bernini.

Il quale Bernini, secondo il libro, sarebbe in fondo un classico nell'architettura e un anticlassico nella scultura: mentre basta osservare come siano travolti e personalmente interpretati (cioè con gusto scenografico e pittorico) i principi « classici » dell'architettura, per concludere che la visione artistica di lui fu unitaria e coerente.

Le pagine migliori del libro sono, per noi, quelle dedicate alla scultura barocca e soprattutto all'opera berniniana. La vicinanza quotidiana con i capolavori della galleria Borghese di cui fu direttore amoroso, ma più assai la naturale tendenza napoletana al sentimento che prende forma e, nell'atto di assumerla aspira a distruggerla, una certa morbidezza aristocratica da amatore, lo stesso gusto letterario tinto di decadentismo, furono, io credo, le ragioni di preferenza del critico per la figura di Gianlorenzo Bernini, dominante maestro del Barocco, di fronte al classicismo ellenistico d'un Algardi o d'un Duquesnoy.

Questa preferenza gli ha permesso di indicare, sia pure succintamente, con giustezza i rapporti tra l'arte antica e le nuove aspirazioni berniniane all'inizio precoce dell'arte sua, traendo frutto da recenti studi geniali sulla formazione dell'artista e sulle differenze da sottolineare con l'opera del padre che spettano com'è noto, a Roberto Longhi nelle sue « Precisioni » della Borghese.

Caravaggio e i caravaggeschi, che avevano occupato l'attività critica del De Rinaldis molti anni addietro, ritrovano nel libro la parte giustamente dominante.

Per il Caravaggio l'autore insiste ancora una volta sulla inutilità di richiamare schemi michelangioleschi o leonardeschi in opere del tutto nuove come sono le sue.

Succinto e forse scarno, il capitolo dedicato all'Ottocento romano nel quale campeggia, tra i pittori, Nino Costa personalità interessantissima e quasi isolata, scontrosamente operosa, « contro corrente ». Ma egli è tuttavia responsabile di certo purismo estetizzante che diverrà dannunziano in Sartorio, nella sua « Ninfa di Fontainebleau », tela eternamente non finita e tormento dell'artista. Segno dei tempi, e d'una energia morale che ormai si spostava dall'esaurito ambiente romano altrove, a Firenze, col Fattori, o a Napoli, e già da tempo s'era determinata in forme esemplari, oltre confine, in Corot e negli impressionisti.

Orbetto

● Il *Catullo* del Codice Bolognese della Biblioteca Universitaria (« Catulli codex bononiensis 2621 » - Zanichelli, Editore, pagg. 132, L. 2000) è uscito sotto gli auspici dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna e ad opera di G. B. Pighi, che ne ha curato la descrizione. I manoscritti di Catullo sono circa ottanta, una ventina dei quali sono stati studiati e distribuiti in quattro famiglie; della quarta il Codice più antico e autorevole è il manoscritto della Universitaria di Bologna n. 2621, scritto nel 1412 dal patrizio veneziano Girolamo Donato. Il Codice bolognese è stato letto incompletamente e spesso erroneamente; agli errori di lettura, inoltre, s'è aggiunta la frequente confusione tra ciò che scrisse il Donato e le correzioni senza autorità e le varianti che i successivi lettori e possessori del Codice hanno segnato tra le linee e nei margini nei secoli XV e XVI. Perciò il Codice edito ora da Zanichelli è stato trascritto in modo da presentare il testo di Catullo esattamente quale uscì dalla penna del Donato, mentre le correzioni e varianti posteriori si sono raccolte in un apparato che interessa la storia del libro nell'età umanistica.

● Sono venuti alla luce i resti dell'antica cinta muraria romana di cui era sconosciuta l'esistenza ed il cui tracciato sarà ulteriormente precisato. Negli scavi sono stati raccolti interessanti frammenti di ceramiche romane.

● Dal 23 settembre al 15 ottobre p. v. resterà aperta una Mostra Sthendaliana di manoscritti ed edizioni rare provenienti dal Museo e dalle Biblioteche di Grenoble e di Parigi e da collezioni italiane, nonchè ritratti ed incisioni riguardanti l'autore della « Chartreuse de Parme ».

● E' in corso di allestimento a Palazzo Venezia la seconda Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania dall'Ufficio recupero delle opere d'arte e del materiale scientifico e bibliografico.

● Su invito del Governo Germanico e della Direzione di Belle Arti di Baviera verrà inaugurata nella « Amerika-Haus » di Monaco, il 15 ottobre p. v. una Mostra della pittura italiana contemporanea.

L'IDEA RELIGIOSA

e il suo cammino nella storia

II.

I tentativi recentemente fatti per cercare di ricostruire una storia del pensiero religioso ebreo, in aderenza alle più antiche notizie ed ai primi documenti biblici, non si possono dire interamente soddisfacenti. Qualche cosa di più si sarebbe potuto sapere, se insigni cultori di studi storico-religiosi non avessero preteso di applicare a questa ricostruzione criterii storicistici o evoluzionistici; metodi più appropriati per studi di religioni primitive, anzichè di religioni superiori. Mi limito a citare un libro, ora tradotto anche in italiano, Loisy, *La religione d'Israele*. Milano, Gentili, 1945 e il libro postumo e incompleto di Ernesto Buonaiuti: *La vita dello spirito*. Roma, De Carlo, 1948, ed. in contrario, il mio scritto: *Sopra l'essenza del Cristianesimo*. Palermo, « Atti d. Accad. d. Sc. - Lett. », 1949, pag. 6, n. 1.

Ho così avuto occasione di dire che la figura di Abramo, reale o mitica che sia, ma quale si disegna sullo sfondo della fine del III millennio av. Cr. e attraverso la tradizione mosaica e gli ebi dei Profeti, non presenta affatto i caratteri dell'*homo magus* o dell'*homo divinus* del Frazer. La sua ci appare una religione superiore già alle origini, e, se un problema si può porre è fino a qual punto essa appaia conservata e fino a qual punto deformata da sovrapposizioni o immistioni d'altra origine e natura. Un altro di questi errori di prospettiva sarebbe stato quello di collocare su uno stesso piano la religione superiore di cui era latore un popolo di origine e lingua sumerica, quale oggi risulta dai suoi monumenti e dalla decifrazione dei suoi geroglifici, che al principio del II millennio av. Cr., migrando lungo il corso dell'Eufrate, entrò nella Palestina, e quella indigena, di origine e lingua più probabilmente semitica, che gl'Israeliti in Palestina trovarono. La stessa classificazione delle fonti letterarie premosaiche, probabilmente esistenti negli archivi ufficiali che possedevano i re, in *eloiste* e *jahviste*, dette così dai nomi *Elohim*, con cui veniva chiamato il Dio d'Abramo, e *Jahvé* col quale veniva indicato il primitivo Dio d'Israele, per me tradisce l'esistenza di due correnti religiose e di due tendenze etiche e morali distinte sullo stesso territorio palestinese, assai prima di Mosè. Di fronte al Dio spirituale ed umano di Abramo *Elohim*, *Jahvé*, tipo di divinità sincretistica, conserva tratti caratteristici di un'antica divinità cananea. L'ebraismo mosaico, fondato come appare, sopra determinati testi, retto da una legislazione speciale e servito da un sacerdozio di stato, è, ripeto, una religione ed un culto derivato da sincretismo.

•

Per ciò che qui più particolarmente ci riguarda, e a giudicarne dal fatto che anche la tradizione israelitica fa cominciare da Abramo la sua storia nazionale e la genealogia dei suoi re e patriarchi, si direbbe che il gruppo delle leggende dalla creazione del mondo fino alla dispersione dei Noachidi mancava nella letteratura eloista; quanto meno Gesù, non nominando mai Adamo e Noè, anche se abbia conosciuto qualcuna delle redazioni contemporanee dell'Antico Testamento, le *ignora*. Che della corrente eloista fosse in origine differente lo spirito ed in parte diverso il contenuto, una prova potrebb'essere il fatto che Abramo rinunzia al sacrifizio del primogenito in un tempo in cui questo costume massimamente vigeva nella Cananea, se vigeva ancora al tempo di Mesha, re di Moab (1000 av. Cr.), personaggio interamente storico, e assai dopo, cfr. Loisy, o. c., pagina 162 segg. E ad un costume che attraverso Samuele ed Elia si rivela anteriore al 1000 av. Cr. e che nello spirito e nella lettera si dimostra estraneo alla prassi mosaica, si riferisce il fatto che Amos ed Osea (760-740 av. Cr.) protestano ancora contro l'uso di sacrifizi ed olocausti, dopo Wallhausen (cfr. Loisy, op. cit., p. 34, 83 segg.). Per me ciò ed altro indica nel popolo e nella storia d'Israele la fusione di due razze e di due civiltà: una indigena ed idolatra, originaria di Palestina e l'altra immigrata, monoteistica e spiritualistica, di dimostrabile origine sumerica. Nè *Elohim*, nè *Abraham*, da Mosè interpretato « Padre delle Genti », sono parole di origine cananea o aramaica. *Abraham*, anche se non fosse di lingua sumerica, col significato attribuitogli indicherebbe la tendenza universalistica di questa corrente già alle sue origini, rispetto a quella particolaristica e nazionalista dell'altra.

Vedere col Loisy, op. cit., p. 50 segg., nella religione d'Israele un prodotto di evoluzione comune dell'una e dell'altra da religioni primitive e di primitivi, sarebbe una concezione in parte antistorica, in parte anacronistica. La religione d'Abramo, comunque in Palestina si trovi interferita e alterata da una religione di altra razza, di altra civiltà e mentalità, o comunque assoggettata a culti e riti di natura diversa, è una religione superiore alle origini stesse, in quanto determinata da altre cause e svoltasi con tutt'altro processo. D'origine essa appare una religione dello spirito e, come tale, di carattere universalistico e umanitario. Era quindi naturale che una conciliazione o compromesso tra tante tendenze, tra tanti sentimenti, riti e costumi diversi dovesse avviarsi ad una unificazione richiesta da una parte da ragione di stato, che vedeva nell'unità di culto la condizione dell'unità del sentimento nazionale e dall'altra dall'esigenza di un fattore politico indispensabile. Ma era anche naturale che i sentimenti e le pratiche tradizionali delle due componenti etniche e religiose affiorassero tanto nella vita pubblica, quanto nella vita privata. Senza di ciò non si spiegherebbe *il Profetismo*.

Non è dubbio che, anche se non esclusivo, il Profetismo rappresenta una manifestazione particolare della religione ebraica, segno che qui dipende da cause e condizioni speciali ed in gran parte diverse. Infatti il Profetismo sia con i suoi *roè* veggenti, saggi, sia con i suoi *nabi* ispirati, profeti, formava una classe ben distinta dal sacerdozio mosaico. Esso rappresentava una forza presumibilmente in atto al tempo di Josua, Samuele, Elia, Eliseo, veggenti più che profeti; ma nel secolo VIII av. Cr. si manifesta come un'attività vaticinatrice libera e spontanea, piena d'impulsi violenti e di slanci incontenibili e per ciò stesso necessitosa di freno e di disciplina. Al tempo del Battista e di Gesù l'antagonismo col sacerdozio mosaico durava forse da secoli, e la asprezza con cui Gesù tratta Scribi e Farisei, rivela uno stato d'animo non del tutto contingente e personale, anche se l'uccisione del Battista abbia messo il colmo alla misura. Tutti Figli di Abramo in teoria, nelle realtà e nella vita pratica erano e rimanevano divisi da idee e sentimenti diversi. Dottori della Legge da una parte e Profeti dall'altra. E tra i Profeti è realmente classificato Giovanni e tra i Profeti popolo e discepoli avrebbero voluto classificare anche Gesù; ma egli non voleva sentirsi nominare nè Messia, nè Cristo *Mc*. 8, 28-30, *Mt*. 16, 14, 20). Più che messianica nel senso nazionalistico dei Profeti, Gesù doveva sentire che la sua missione era universale ed umana.

Indagine interessante sarebbe il ricercare come tra l'una e l'altra corrente si contenessero in origine *Saggi* e *Profeti*, ma ciò s'identifica con l'analisi e individuazione dei principii e dei sentimenti, delle teorie e delle pratiche che possiamo loro attribuire nei confronti con la Legge e con la prassi mosaica. Potremo scegliere a caso il Salmo 51, attribuito espressamente a Davide nella didascalia premessa al testo, comunemente detto il *Miserere*. Contenendo menzione del muro costruito intorno a Gerusalemme e al Tempio (1000 c. av. Cr.), con la costituzione del regno d'Israele, criticamente dobbiamo ritenerlo autentico. Quanto meno è il documento di un dramma intimo che non si vedrebbe a chi altri meglio possa convenire, se non alla persona di Davide. Nella parte meno personale, pur tra le calde ed accorate implorazioni, esso contiene i tratti di un *credo* particolare, non interamente profetico, ma neanche interamente mosaico.

I. Ps. 51, 12: *Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis*. L'osservanza della Legge e la giustificazione per mezzo di essa qui non entra nel conto; ma solo *cuore mondo* e *spirito retto*: le stesse condizioni poste da Gesù nel *Discorso della Montagna* per *vedere Dio*, visione, dunque, del tutto interiore.

II. Ps. 51, 18: *Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique; olocaustis non delectaberis*. Il più vicino a questo pensiero, d'ispirazione sicuramente profetica ed eloista, è Amos, V 21 segg. « Io odio, disprezzo... gli olocausti, e le offerte che mi fate non le gradisco... Mi sacrificaste forse voi della casa d'Israele con vittime o offerte per quaranta anni nel deserto?; cfr. *Jerem*. VII 22-23.

III. Ps. 51, 19: *Sacrificium Deo spiritus contribulatus, cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies*. Qui si tratta di ben altro che di una espiazione formale; è la seconda delle condizioni poste da Gesù, e forse prima dal Battista (Guignebert, *Jésus*, p. 166, segg.; 176 sg. e letter.) per riacquistarsi la Figliuolanza di Dio: penitenza e ravvedimento (μετάνοια). In Davide questo particolare pare un tratto precoce della *Religione del cuore*.

Le due condizioni fondamentali poste da Gesù come base della sua morale, spuntano, e certamente dalla religione spirituale dei Profeti, nel *Deuteronomio*, 6, 4-5: « Ama Dio con tutte le forze dell'anima tua e del cuore tuo » e nel Levitico 19, 18: « Ama il tuo prossimo come te stesso ». E non da ora è stato detto che con queste due nuove condizioni Gesù alla Legge mosaica della giustizia ha sostituito la *Legge dell'amore*. E' questo un altro frutto maturato in seno alla religione dei Profeti. Ed è dimostrato che il Deuteronomio, trovato nel 621 nel tempio del sacerdote Helcias, vi attingeva largamente, cfr. Loisy, o. c., p. 168 segg.; 170.

Ha ben ragione il Loisy, p. 185, di vedere in questo e altri tratti della religione dei Profeti « un'immenso sforzo per risollevare il culto d'Israele verso un ideale più perfetto per quel che riguarda la credenza religiosa, la coscienza morale e la giustizia sociale », cfr. Buonaiuti, *Vita dello spirito*, p. 146, aggiungendo dal Deutero-Isaia 49, 6, che: « Israele era stato scelto... per l'attuazione di questo ideale; ...ha dovuto soccombere, ma la sua restaurazione sarà la salvezza dei Gentili ».

•

Da una concezione diversa e d'ispirazione jahvistica deriva, invece, in Davide la situazione tragica espressa in Ps. 51, 7: « *Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea* ». La fonte di questa nozione non poteva trovarsi se non nel gruppo di storie che costituivano la letteratura non eloistica, cioè nella jahvistica, a cominciare dal peccato di Adamo ed Eva, versione che, come ho detto, Gesù vuole o mostra d'ignorare, sia perchè estranea alla letteratura eloistica, sia perchè contraria alla sua teoria: che la natura umana, come opera di Dio, è fondamentalmente buona, come nel fanciullo, la cui anima ha per Gesù un valore tipico, sino al punto, che non si entra nel Regno dei cieli, se non ci si rifà come quello. Presupposto necessario di tutto ciò è, dunque, che Gesù non ammetteva la teoria jahvistica-paolina del peccato originale.

Di derivazione eloistica o profetica è anche il concetto del carattere e destinazione universale ed umana del Messaggio cristiano. Lo stesso carattere aveva nei testi tenuti presenti da Mosè la promessa di Dio ad Abramo, *Gen*. 1, 14 segg.: che discendenti e credenti si sarebbero moltiplicati come i grani di sabbia per riempire la terra.

Questo concetto universale della missione d'Abramo è del resto implicito nella interpretazione che Mosè dà del nome *Abraham* « Padre delle Genti ». E il monito che un giorno quello che gli Ebrei credevano un loro privilegio poteva trasferirsi ai Gentili si prolunga fino a Giovanni il Battista, *Luc*. 3, 8, cioè che: « Dio poteva trarre « Figli d'Abramo » anche dalle pietre ».

Certo che chi si occupi di religione e religioni dal punto di vista storico-religioso non può esimersi dal constatare che tra il pensiero d'Abramo e l'ideale di Cristo, anche a distanza di millennii, *non esiste soluzione di continuità*. Prima di tutto il fatto stesso che un'idea si svolga proprio sul terreno storico, dove ne era nata una precedente, non può lasciare indifferente il critico, ed in secondo luogo le apparenti interruzioni o discontinuità nei testi non possono esimerlo dal ricercare, se ciò che per cause contingenti appare interrotto alla superficie, non abbia proseguito ad agire in profondità negli strati sociali più umili del popolo d'Israele. Forse agli *anavim*, ai « poveri d'Israele », era stato dal destino riservato il compito solenne di trasmettere il Messaggio di generazione in generazione e da una umanità all'altra.

Francesco Ribezzo

(Per il primo articolo vedi *Idea* n. 35).

« Il Poverello » di Copeau: La scena del Santonocito su bozzetto di V. Costa

COSMOPOLITISMO

DI HENRY MILLER

E' noto che la letteratura del Nord-America, quella specialmente del primo e successivo Novecento, annovera parecchi scrittori la cui vicenda personale sembrerebbe ripetere lo sghembo e il miracoloso che è di certe forme e modi di vita d'oltre Atlantico. All'ultimo *bohémien* un po' sofferto e un po' compiaciuto dell'Europa di fine secolo fa riscontro il giramondo e il tutto-fare del Nord America. In realtà sono, gli uni e gli altri, scrittori-personaggi che generalmente tradiscono un nascosto proposito di esibizione: si tratta di un caso di vita che si vorrebbe tradotto nella propria opera letteraria o artistica. Essi ambirebbero ripetere quella formula di vita-arte che un giorno Arthur Rimbaud esaltò nella confessione: « Finii col trovare sacro il disordine del mio spirito ». E' probabile che l'avventura dei loro giorni abbia qualcosa di scheggiato e di voluminoso insieme; che personaggi ed occasioni straordinarie attraversino la loro esistenza. Essi allora indovinerebbero nella propria avventura un esempio di quegli eroi da alta letteratura; e quando ne scrivono, sembra loro di avere dato la propria parte all'epos dell'*homo faber*: dell'uomo di Dante, di Nietzsche, di Goethe.

Ma qui sta il punto. Che cosa muta attraverso il loro scritto? In codesti giramondo il racconto della propria vita non va, se non raramente, di là dalla cronaca: quando si pongono a scrivere, essi si trovano imbrogliati coi propri casi quotidiani. E' mancata l'esperienza interna che edifica; c'è soprattutto carenza di trasfigurazione: quella che sgancia i fatti dalla cronaca e li consacra al giorno universale. Non è questione quindi se i casi occorsi siano stati eccezionali — è questo il vanto dei giramondo e dei *bohémiens* —; è questione se i fatti, quali che siano, abbiano lievitato. Si può essere libertari e *maudits* come Rimbaud oppure vivere da borghesi come Flaubert, ma l'opera d'arte, quando c'è, ha reali scostamenti dai dettagli di vita, i quali tutt'al più vi potranno fungere da « color locale »: appunto quello che sottolineava Flaubert: « vivre en bourgeois et penser en artiste ».

Ma i giramondo non l'intendono così. Pensano che lo scritto acquisti titolo dalla somma delle avventure patite o godute, e si dànno a un *narratage* che il più delle volte si limita a fare da registratore della propria vita e miracoli. Essi applicano male la formula dell'arte-vita, che invece è da intendersi come ordine artistico che è nella stessa dialettica di vita.

Cade a proposito uno fra i più tipici narratori contemporanei del Nord America, Henry Miller, la cui opera va pubblicandosi in Italia. Il tipico di questo uomo e della sua opera sta rispettivamente nel suo inverosimile curricolo di vita — è stato bracciante, corridore, ciclista, pianista, becchino, attacchino, e soprattutto un affamato incorreggibile — e nel suo libro « Tropic of Cancer », sbalorditivamente sporco. E' capitato che, con tale « attivo » esterno, alcuni lo abbiano graduato fra gli uomini-rivelazione, fra quelli che nel corso di una epoca si collocano a caratterizzarla. Il caso Miller non è unico. Dicevamo che proprio il Nord America è popolato di siffatti uomini-scrittori con un « attivo » mirabolante di vita; ed è stata appunto la presenza e l'azione di cotesta schiera che ha dato pretesto allo *slogan* di una letteratura vitalistica e articolata, quale sarebbe la comune letteratura statunitense — a parte una mezza dozzina di nomi di vera eccezione — polemicamente contrapposta ad alcuni aspetti introversi o scaduti di certa letteratura dell'Europa di oggi.

In verità, il meccanismo di questa produzione « vitalistica », compresa quella di Miller, ha una spiegazione piuttosto semplice: siano dinnanzi a un connubio tra avventura scontata e giornalismo: una specie di montaggio che si vale del miracolismo di viaggi o di storie e dell'esperienza impaginatrice del reporter. In questo senso Henry Miller partecipa all'odierno gusto della descrizione *en plein air*. Egli è « un uomo — dice George Orwell — che parla della vita aggressivamente ». Ma l'aggressività di Miller porta troppo i segni di un caso personale: si sente la parte interessata. Eppure, quando l'abilità del giornalista è tale da manovrare il *narratage* sul piano della polemica, c'è chi crede che si rinnovi uno di quegli annunzi assunti a momenti significativi di tempi passati o recenti. E si è scritto che Miller « è poeta come un Rimbaud e un Lautréamont, raduna le fantastiche minuzie ossessive di un Kafka, il surrealismo di un Breton, la volontà di potenza di un Nietzsche, il naturalismo ardente di un D. H. Lawrence ». Si confonde evidentemente la polemica col messaggio o la rivelazione.

Una delle fissità di Miller è l'esaltazione dell'anti-civiltà. Il bersaglio preferito, anche perchè è facile far centro, è l'affarismo nord-americano; ma, più che di un atto di accusa, si tratta di bile, disgusto, insopportazione. Quando ne scrive, come ad esempio in « Buone notizie: Dio è amore! », un asterisco fra i più polemici, è in azione l'inchiesta, la statistica, la requisitoria. Dice: « ...prendiamo lo stupefacente, lo stupefacente di gran lunga peggiore dell'oppio e dell'hascisc: intendo i giornali, la radio, il cinematografo. Il vero stupefacente vi dà la libertà di sognare i vostri propri sogni: quello americano vi obbliga a ingerire i sogni perversi di uomini la cui sola ambizione è di mantenersi la loro posizione indipendentemente da quello che dovrebbero fare ». Poi rincalza: « Noi abbiamo sempre due bandiere americane: una per il ricco e l'altra per il povero. Quando la sventola il ricco, vuol dire che la situazione è controllata; quando è il povero, significa pericolo, rivoluzione, anarchia. In meno di duecento anni la terra della libertà, il focolare degli affrancati, il rifugio degli oppressi ha talmente alterato il significato delle Stelle e Strisce che oggi quando un uomo o una donna riescono a sfuggire dagli orrori dell'Europa, quando vengono posti alla sbarra sotto il nostro glorioso emblema nazionale, la prima domanda che si sentono fare è: « Quanti quattrini avete? ».

Vengono chiamati in causa e contrapposti alle « malebolge d'America » spunti e nomi che non ci sono nuovi: vengono chiamati gl'indiani distrutti dai « civilizzatori », viene chiamato il Sud statunitense disinteressato e individualistico, l'Europa e finanche il Medio Evo. Il discorso si fa patetico quando viene chiamata in causa la vita sordida dei *déclassés* e degli squattrinati: il polemista cede all'uomo che ha la nostalgia dei propri giorni minori. Cotesto Miller

HENRY MILLER

crepuscolare e un po' trasognato, riappare spesso negli scritti che si rifanno a motivi autobiografici. E' una sosta nella quale ad un certo momento egli si scopre quasi a propria insaputa; forse non gli piace, e cerca di liberarsene a costo di deragliare verso viete puntate, come l'antibellicismo o il cosmopolitismo (« Credo che mi sia ora possibile avere il mio essere in qualsiasi parte della terra. Considero l'intero mondo la mia casa. Abito la terra, tutta quanta la terra e non una particolare porzione di essa, con l'etichetta America, Francia, Germania o Russia »).

Cotesto scrivere variegato, sbalzellante, fatto di insorgenze, di resipiscenze, di riprese, è in realtà un avvisato prodotto di letteratura. Qualcuno lo ha chiamato surrealismo. Anche qui si confonde l'ineguale con la respirazione imprevista del vivere, che è la matrice di ogni reale e surreale. L'autentico surrealismo è di qua dal peccato chiamato letteratura: lo scritto spunta di straforo senza « malizia ». Ma il surrealismo di Miller è una tendenziosa variazione sul motivo del *narratage*, che è letteratura del bisogno, dello sfogo, della esibizione, e perciò letteratura da smaliziati, da gente che vuol farsi dire dai suoi lettori: Se la cava, perbacco!

Giuseppe Grillo

"LE PETIT PAUVRE,,

A distanza di pochi giorni, la memoria di questo Copeau rappresentato a S. Miniato (« Il Poverello », trad. G. Manacorda, ed. Sansoni), è per noi come avvolta in cellophane: lucida e chiarissima, ma fredda e distante.

Qualcuno è stato tradito: noi o Francesco? Non ci arrogheremo la difesa del Santo; ma di noi possiamo ben dire, e aggiungere che forse è stata tradita anche una ragione d'arte. Noi (nel plurale vorremmo poter includere almeno i lettori di lingua italiana) riconosciamo e amiamo in Francesco l'azione, la semplicità e principalmente l'umiltà. Il fioretto della perfetta letizia, in tal senso, ci sembra preponderi, come testimonianza francescana, sullo stesso canto dantesco; perchè, laddove Dante accenta la socialità del Santo nel concetto di povertà, il fioretto segue il rapinoso involo di Francesco alla conquista della letizia nell'umiltà. Tutt'e due le interpretazioni celebrano un Santo rivoluzionario, ma quella di Dante proietta la rivoluzione fuori dell'uomo, in tutta la società, mirando al francescanesimo polemicamente investito del duplice avvertimento: di non *fuggire* nè *coartare* sè medesimo, e di offrirsi come esempio agli uomini, pòichè l'avidità è fondamento e origine di tutti i mali sociali; l'interpretazione dei Fioretti instaura la rivoluzione dentro l'uomo, e concentra la ragione esistenziale nell'umiltà, così che, dopo Giobbe e l'Apostolo (« Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini . . . »), la dignità terrena e la prerogativa inalienabile dei raziocinanti sono di nuovo cercate e attuate nella pazienza, che è un primo grado della Passione.

Rispetto a questa, la stessa interpretazione di Dante appare assorbita e secondaria: basta ricondurle entrambe al Sermone della Montagna, per intendere come il Poeta polarizzi il francescanesimo nell'aspetto che più s'addice alla ansia morale e politica contingente, mentre il fioretto prevede l'uomo cittadino della Città di Dio.

•

Conosciamo anche noi tutte le francescanerie promosse da confusioni che si fanno spesso tra il tenero e il santo: i panteismi, le laudazioni (che son cosa diversa dalle Laudi), gli estetismi in sandali e saio, D'Annunzio e Cécile Sorel; ma sappiamo che, chi riesca a spogliare Francesco di quel minimo di retorica che è anche nei Fioretti o nelle figurazioni giottesche, può ritrovarlo nitido e vivo, come sempre accade risalendo al reale, da testi di prima mano o di prima poesia. Così è di Cristo, che è già tutto nei Vangeli, ed è in te che leggi, ma non può trasferirsi in altra pagina, parafrasato. Tal Francesco, che nella tradizione non a caso scarna ha già detto tutto quanto poteva dire, non ha niente in comune con qualsiasi altro Francesco, antico o moderno si faccia necessariamente verboso per diventare personaggio: Dante non lo fa parlare, fa che si parli di Lui.

In Copeau, invece, Francesco parla sempre, parla troppo. Nei sei atti, la parola del Santo è spesso enunciato teoretico di santità e di francescanesimo, è chiosa di azioni per lo più sottintese, è pompa antifrancescana di teologia romanzata, esortazione, moralità, perfino lezione politica. Ma dove dicevamo tradita anche una ragion d'arte, pensavamo che il Copeau, invece di risalire dalla cronaca e dalla leggenda francescane direttamente all'intuizione del Santo, ne discende pedissequamente rispettoso della tradizione, ripete e amplia di seconda mano interpretazioni artistiche altrui, così che tra il *nostro* Francesco (quello che l'innatismo del divino ha ben configurato in ognuno di noi) e il Francesco del Copeau, ci sono almeno tre gradi, risalendo i quali perdiamo ogni illusione di verità, il senso della freschezza e la commozione autentica dell'incontro. Riconosciamo che il razionalismo moderno avversa potentemente quest'indipendenza creativa, ma dobbiamo pur notare come sia condannato alla parafrasi, chi si obbliga a fonti troppo illustri.

Poichè l'Istituto del Dramma Popolare promuove un ritorno alla sacra rappresentazione, non sembra inutile dire che essa, per rinascere veramente popolare, vuole autori che affrontino la materia con la stupefacente e quasi stordita libertà delle origini, così che ogni azione drammatica abbia le proprie radici nel vero fantastico e non nel modello letterario o in una pretesa verità storica.

•

E tuttavia raramente uno spettacolo ci ha incatenati e commossi come questo. Ha già detto la cronaca, che la notte fredda, ventosa, piovosa non è riuscita a cacciare un solo spettatore dall'immensa platea. Era certamente in tutti noi, fin dalle prime battute, una specie di risentita voluttà del commisurare il grandissimo Santo che portavamo nel petto, a quel piccolo uomo che lassù profondeva a gara con gli elementi e con il fruscio delle piante fiancheggianti il palcoscenico, suoni ricchi soltanto di nobiltà letteraria e di suasione musicale; ma presto anche il nostro ripicco, come preveduto, fu blandito e irretito da una regia stupefacente.

I personaggi parlavano spesso senza vivere, ma le masse vivevano in un moto incessante ed essenziale, che pur traeva origine e ritmo dal suono di quelle voci. I silenzi incorniciavano i *quadri a fermo* con il medesimo stupore che promana dal capolavoro pittorico, mentre la significazione di esso pervade a poco a poco lo spirito e scioglie gioiosamente l'animo. La perfezione millimetrata del passo e del gesto, l'altezza misuratissima delle voci soliste o corali, l'incontro, lo scontro, l'intreccio del colore, appastellato ai centri della composizione e vivamente affrescante i contorni; il rifluire puntuale della persona umana nel pieno di un'idea che si manifestava progressivamente precisata e chiarita da particolari mimici, talchè la parola finiva con lo scadere a ordito per trame visive di importanza preminente; e i pacati corali, i fulgori abbacinanti o i leni crepuscoli; la ieratica nobiltà della costruzione scenica: tutto contribuiva alla rivelazione della Regia. Anche coloro che non ne avessero mai capito il compito e la funzione, avrebbero avuto l'esempio chiarificatore.

•

Per farci intendere pienamente qual senso del teatro abbia il Costa (teatro senza aggettivi, nè *Piccolo* nè altro che che non comprenda, con le prime, le ultimissime file e i loggioni), e in che misura egli sappia contribuire al conseguimento del livello più alto a cui di volta in volta si possa aspirare, era necessario proprio un testo che richiedesse un sovrappiù di regia: rara esigenza nelle opere che abitualmente si affrontano in un Piccolo Teatro; si aggiungano l'amore per il Maestro, la gratitudine, il nobile sentimento dell'emulazione, e il fatto che nell'opera di un grandissimo regista, la regia è naturalmente chiamata a sostenere la parte principale, e si capirà l'eccezionale risultato.

Altrettanto mirabili la fedeltà e la pieghevolezza degli interpreti (una legione) agli intendimenti del direttore: risultati di così assoluta perfezione possono essere conseguiti soltanto attraverso una disciplina durissima e una scuola in cui, singolarmente e collettivamente, si creda quasi con fanatismo. Congrua e veramente francescana la umiltà di molti attori, a cominciare dalla signora Maltagliati, che non hanno creduto la loro arte indegna di parti secondarie e tuttavia difficili.

Antonio Pierfederici, che si può dire abbia monologato per tre ore nella parte di Francesco, ha fatto dimenticare che certi personaggi superano la statura di qualsiasi attore. Egli, trepidando e consumandosi, ha sposato una grande fede artistica alla giovinezza disciplinata di tutto il suo essere, sì che la purità e la freschezza connesse con l'idea del Santo, risultavano vive e presenti nella misura necessaria all'illusione dello spettacolo. La scena del Santonocito su bozzetti di V. Costa, e i costumi (specialmente i sai, tutti diversi in tonalità digradanti di tempera) hanno molto contribuito al senso finale dello spettacolo, che giudichiamo principalmente un trionfo della plastica animata, e una modernissima trasposizione teatrale della narrativa pittorica trecentesca.

Vladimiro Cajoli

«Il Poverello» di Copeau: la predica agli uccelli.

Elena Varzi - protagonista del film « Il cammino della speranza »

LA RADIO

LIEVENS

In occasione del Congresso Missionario Internazionale dell'Anno Santo, la R.A.I. ha messo in onda il radiodramma di Guido Guarda: « . . . e la missione continua ». Non vogliamo illuderci di aver molto influito sulla decisione e sulla scelta, con le nostre battute polemiche a favore della radiodrammaturgia cattolica, anche perchè la R.A.I., sottolineando l'occasione missionaria, finisce con il diminuire il fatto artistico e umano, e ne denunzia la straordinarietà. Quanto a noi, ci sentiremo felici e fortunati suggeritori, il giorno che tal genere di cose entrerà a far parte della radiodrammaturgia ordinaria; ma vorremmo chiarire che il nostro zelo fondamentale non è di natura nè religiosa nè propagandistica. Siamo ovviamente ben lieti se una particolare materia radiofonica promette di diffondere e consolidare il sentimento religioso, e ancor più lieti se propaga e celebra le glorie del Cattolicesimo, al quale riconosciamo insieme affidate la nostra speranza in un affratellamento mondiale e la nostra dignità di Italiani; ma poichè non ci riconosciamo nè i titoli nè i meriti di defensores fidei, ci accontentiamo di fondare queste opinioni paracattoliche, su argomenti d'arte e di cultura.

Che la radiodrammaturgia voglia sbizzarirsi nel campo dell'invenzione pura, è cosa giusta e comprensibile: meno comprensibile è la speranza che i cento e più radiodrammi annualmente messi in onda, possano raggiungere tal livello d'arte da giustificare la scelta e la trasmissione. Si tace deliberatamente delle commedie, che, se mai, vorranno un discorso a parte. Noi pensiamo che se la R.A.I. spronasse o addirittura incoraggiasse i radioautori abituali e quelli potenziali, ad impegnarsi in una specie di radiodramma per così dire documentario, su argomenti di storia o di leggenda, dalla R.A.I. medesima scelti e additati tra i mille e mille che si potrebbero elencare in poche ore di lavoro redazionale, il radiodramma in breve acquisterebbe un'importanza funzionale che per ora nessuno può riconoscergli, e sarebbe ricercato dall'ascoltatore assai più di quanto oggi non accada. Oggi, per pochi pregevolissimi lavori di un Fabbri o di un Anton, di un Perrini o di un Luzi, di un Santoni Rugiu o di un Patroni Griffi, Pugnetti, Leoni, Masserano Taricco, Maccario o Giagni... troppe insipide, scialbe, slavate cose ci tocca ascoltare, che cancellano fin la memoria dei minuti piacevolmente trascorsi in compagnia degli autori citati; senza dire che la stessa opera loro soffre dell'avvilimento in cui langue il « genere ».

Si accettino, dunque, radiodrammi di sicuro valore artistico, e almen tutto l'altro ripieno s'impasti di materia utile ed edificante. Ad esempio, questa breve biografia di Padre Lievens, da cui prendiamo le mosse, quanto a livello artistico non è forse degna di onorare il Congresso in occasione del quale è stata trasmessa. Ma si può esser certi che l'autore non mirava a solenni impegni d'arte, quanto ad un'opera di edificazione; e se nell'occasione straordinaria questo radiodramma può sembrare inadeguato, in occasioni ordinarie sarebbe apparso felicemente concepito e scelto. Se, ascoltando la radio, riconosceremo di avere appreso qualcosa senza nè fatica nè tedio, proveremo per lo strumento e per chi lo governa, simpatia e gratitudine.

•

La vita e l'opera missionaria del gesuita belga Padre Lievens, nel Chota-Nagpur (India), erano completamente ignote a noi e, vogliamo supporre, alla stragrande maggioranza degli ascoltatori. Arricchiti dei corrispondenti dati biografici, storici, geografici, etnici, politici; confortati dall'afflato umano promanante da così grandi imprese e figure; impressionati dagli insegnamenti che sempre scaturiscono dai rapporti tra gli umili e i loro veri benefattori, si riconosce di avere ben speso i cinquanta minuti dell'ascolto.

Intendiamoci, non si chiede che tutti i radiodrammi, diciamo, di contorno, siano dedicati alla Chiesa e alla sua storia: ma si vorrebbe che il genere fino ad oggi trattato in trasmissioni pomeridiane (tipo: I Grandi Viaggi*), fosse nobilitato da un orario di ascolto più pieno (quello dei radiodrammi) e da una elaborazione più artistica e drammatica. Poichè la R.A.I. ha denunciato recentemente la preoccupazione della « ciclicità », è facile accorgersi che la nostra proposta prevede una facile e ricchissima successione di cicli. Qualunque storia dell'Umanità, da quella di Van Loon a quella di Wells, concepita con pretese modeste e fini dichiaratamente popolari, può suggerire tono e modi del porgere. I temi o cicli, dalla Bibbia alla Mitologia greca, romana, indiana . . ., dalla storia antica alla moderna, dalle leggende d'ogni paese, ai culti, alle invenzioni, alle scoperte, sono infiniti.*

E, tornando alla storia della Chiesa, nella quale spesso drammaturgo e romanziere non sanno scegliere che episodi borgiani o lotte per investiture, e, nella migliore delle ipotesi, vite di grandi Santi che sarebbe meglio non disturbare con scherzevolezze letterarie, si potrebbe progettare un'utile rassegna dei grandi missionari, che spesso, senza assurgere alla santità, hanno attinto l'eroismo. E la vita degli eroi non è condizione artistica e drammatica privilegiata? Senza dire che l'opera dei missionari tra i selvaggi, potrebbe suggerire utili spunti di governo e illuminazioni circa i rapporti con i propri simili, anche nei paesi cosiddetti civili. Un radiodrammaturgo legga, ad esempio, i volumi di E. Cozzani sul Cardinale Massaia (ed. Vallecchi): ci sarà grato del suggerimento, e non potrà non pensare a un'opera radiofonica, al cui successo potrebbero concorrere, insieme con la pietà, profonde passione storiche dell'animo italiano, stupende aperture sull'anima universale, e numerosi e preziosi elementi di radiofonia pura.

V. Incauda

CRONACHE MUSICALI

Un compositore anziano, sempre pronto ai motti di spirito, diceva un giorno a René Lenormand: « Al tempo della mia giovinezza v'erano due specie di musica, la buona e la cattiva; la situazione era molto semplice: si era per l'una o per l'altra. I compositori moderni — persone di grande talento — hanno inventato una terza musica, la musica sgradevole. Non si sa più che partito prendere ».

E' quanto anche noi saremmo tentati di concludere, per poterci esimere da un qualunque giudizio, nei confronti della tredicesima edizione del Festival musicale di Venezia. Ma scopo di queste manifestazioni è di accertare e documentare uno stato di fatto, il livello artistico, cioè, della musica su un piano internazionale; ed allora non possiamo nascondere di trovarci dinanzi ad una situazione passiva.

L'impressione d'insieme è quella di un'arte divenuta vergognosa delle proprie tendenze e che non aspira ormai che a ritornare alle illusioni di una innocenza perduta. Bisogno d'innocenza, tuttavia, che non riesce a dissimulare una sostanziale perversità.

« L'intelligenza — diceva L. P. Fargue — correva le strade; essa correva dietro la bestialità... Si può dire con franchezza che essa l'ha raggiunta, quando si vede comparire persino nella musica questo snobismo della miseria che vorrebbe essere confuso con lo spirito di povertà ». La musica, insomma, è ormai lontana da quell'arte che, secondo Berlioz, avrebbe dovuto, con le combinazioni dei suoni, commuovere le persone intelligenti. E questa non vuol essere un'insinuazione sulla intelligenza di quella aristocrazia — così ancora viene chiamata dai cronisti diligenti, — e di quei cosiddetti intellettuali che, numerosi, si sono dati convegno al Teatro La Fenice. Siamo piuttosto noi a sentirci umiliati di non poter comprendere l'esasperato e divorante intellettualismo di cui è vittima la musica contemporanea e di dover pensare che questa non sia arte, ma soltanto vana ed insolente letteratura distolta dai suoi compiti fondamentali.

L'esempio più sorprendente e più convincente di un tale stato di cose ci è stato offerto da quel balletto che ha trovato così larga ospitalità al Festival Veneziano e che, secondo alcuni, dovrebbe costituire la forma del tutto nuova e decisiva dell'espressione musicale.

Non è certamente questo il solo problema dell'estetica musicale contemporanea, ma intanto nulla indica che nel balletto la musica dei nostri tempi possa trovare la sua via regale. Si deve, anzi, pensare esattamente il contrario di fronte a tanta povertà di concetti, a così stanca fossilizzazione di forme e, soprattutto, di fronte ad una così gratuita deviazione dal luminoso indirizzo aperto dalla scuola russa. Nè vale, in questo campo, fare appello ai sorprendenti risultati raggiunti dal genio musicale di Strawinski. E' questo un fatto assolutamente originale che non offre possibilità di riferimenti. Strawinski, infatti, è magnificamente riuscito nel balletto poichè possiede un meraviglioso e finissimo senso del ritmo. Tutta la sua opera, anzi, è ricca di invenzioni ritmiche, sicchè si può dire che la materia musicale stessa si dissolve nella sua forma temporale. Il tempo, in Strawinski, costruisce spesso da solo la forma musicale e la materia sonora più povera, animata dalla forma temporale, fa nascere una musicalità profonda.

Questo ritmo, quindi, non interessa solo il balletto, ma tutto il dominio della musica e non è soltanto ritmo metrico, come quello della danza, ma anche ritmo melodico e ritmo formale. Perciò è vano cercare nella musica il ritmo puro. Il ritmo più puro è il tam-tam negro. In certe contrade dell'Asia le danze e le declamazioni sono, ancora oggi, ritmate a colpi di gong e di altri strumenti a percussione. Nella Grecia antica la ritmopea fu ugualmente in onore, ma ben presto fu riservata ai menestrelli, ai battistrada ed ai declamatori di poesie.

Se la danza, dunque, per le sue leggi, impone il suo ritmo metrico alla musica, non deve anche imporgli la sua ispirazione; non deve, cioè, renderla povera per garantire un'assurda autonomia. Scrive Sergio Lifar in proposito: « Noi non possiamo nè dobbiamo danzare ogni cosa. Il balletto non deve prendere in prestito il suo disegno ritmico dalla musica. Il balletto non deve essere la illustrazione di alcun'altra arte ».

In effetti è difficile pensare che un compositore possa scrivere la musica di un balletto senza tener presenti le possibilità espressive ed il linguaggio ritmico proprio della danza, ma allo stesso modo un balletto non può essere libero da ogni accompagnamento musicale poichè una coreografia non è mai stata nè potrà mai essere che una trascrizione nello spazio di un'idea temporale e, più precisamente, musicale.

Dante Ullu

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL DIZIONARIO MODERNO

Dal 1942 Bruno Migliorini si dedica volentieri all'aggiornamento di due lessici illustri: il *Vocabolario della lingua italiana* di G. Cappuccini (due edizioni: 1945, 1947, Paravia) e il *Dizionario moderno* di A. Panzini (due edizioni: 1942, 1950 (1).

Nell'« Avvertenza » premessa all'*Appendice* di questa nona edizione del Panzini, il Migliorini spiega che in esso « il criterio d'inclusione » di vocaboli nuovi è molto più ampio di quello che egli stesso ha tenuto e tiene « in altra sede, nelle revisioni del *Vocabolario della lingua italiana* del Cappuccini ». Si tratta infatti di due opere sostanzialmente e profondamente diverse: se uno è un « vocabolario della lingua italiana », l'altro (il Panzini) fin dalla sua prima edizione (1905) si presentò come supplemento agli altri vocabolari (tale lo volle U. Hoepli, mentre il concetto del Panzini in un primo momento era stato ben altro) accogliendo quelle parole che, diciamo così, non avevano ancora la residenza stabile nella Lingua, ma potevano mostrare quella provvisoria e aspirare ad averla definitiva. Sicchè anche il revisore Migliorini ha dovuto, per non alterare nessuna delle due opere, distribuire la « larga scelta » del suo « schedario di neologismi » (« schedario nato da una registrazione dapprima, cioè dal 1916, saltuaria, poi, dal 1939, metodica dei neologismi italiani ») tra l'una e l'altra opera, assegnando al Cappuccini, o meglio « filtrando con acuta parsimonia », soltanto « quelle voci che ormai sembrano consolidate nell'uso italiano » (*ivi*).

Nella *Prefazione* al Cappuccini, poi, il M. dichiara: « Parecchi dei vocaboli da me inseriti appaiono la prima volta in un vocabolario italiano manuale... Ma ho badato a non turbare il carattere del vocabolario, come sarebbe certamente avvenuto, se avessi fatto troppe numerose aggiunte... ». E nel resto della stessa prefazione espone via via gli altri « freni »; che un'opera « costruita tanto saldamente e coscienziosamente », come quella del Cappuccini, gli ha posto nella revisione. Parecchi pure i « freni » postigli dal Panzini, che restringe (così spiega il conrevisore Schiaffini nel *Proemio*: « ...noi, che ci sentiamo alieni dallo spiacevole ufficio del censore o rassettatore, desideriamo riprodurre intatta... » l'edizione del '35) il campo del M. a quella che « modestamente chiamata *Appendice* », « in verità forma la bella e superba e degna PARTE SECONDA DEL DIZIONARIO » (Schiaffini, *ivi*). Insomma, di qua e di là il M. trova dei « freni ». Lo dimostra chiaramente: dimostra di *mordere il freno*, per essere più espliciti. Questo, naturalmente, è più visibile nel Panzini, che è più suo pane, trattandosi di un terreno tutto di neologismi, dei quali nessun altro in Italia è oggi paziente, appassionato ed esperto cultore come il Migliorini. E qui il M. s'è sfogato raddoppiando dalla penultima edizione del '42 la mole della sua *Appendice*: da quattro a otto mila voci, da 118 a 232 pagine.

Per il resto (se togliamo, naturalmente, il *Proemio* dello Schiaffini, rifatto appositamente) la 9ª ediz. del Panzini è una ristampa dell'8ª. E lo Schiaffini appunto dichiara essere stato riprodotto « anastaticamente il testo del DIZIONARIO MODERNO quale fu fermato per la stampa del 1942 ». E qui, a parer nostro, sta un difetto non lieve di questa nona edizione, dove, per esempio (e tanto per citare un fatto che può bastare da solo a spiegare la nostra affermazione), si leggono ancora tali e quali come potevano essere presentati nel '42 i lemmi delle voci riferentisi al passato regime: incominciando dalla stessa parola *regime* (« nel senso fascista è il fatto dinamico e rivoluzionario... ») e passando poi a *Duce* (« *Du-ce, Du-ce*: si ripete in cadenza nelle dimostrazioni popolari »), a *Primo Maggio* (« Il Governo Fascista l'ha sostituito col Natale di Roma... *Il Primo Maggio è cronaca superata* »), a *Balilla* (« O.N.B.: ora chiamata G.I.L. »), a *camicie nere* (« Periodo glorioso, giovanile »). E poi sei versi del famigerato canto *Ce ne fregammo un dì*, a *fasci*, *fascismo*, *fascista*, *fascisticamente*, ecc., ecc. Ce n'è da saziarsi, ed anche da divertirsi... e da amareggiarsi: è un cattivo servizio che si fa a un *onestissimo* Scomparso, presentando in una opera Sua (oggi che nessuno più ricorda — fatali e inspiegbili certi casi di amnesia — di aver scritto o detto o anche solo pensato cose simili) cose che a quel tempo, per lunga cura rimbecillente, tutti gl'Italiani, o quasi, dicevano, scrivevano e pensavano. Perciò, a chiunque vada attribuito (o agli eredi Panzini o all'editore o agli stessi revisori), questo è un errore: che si sarebbe potuto facilmente evitare (bastava fare qualche ritocco a quelle voci) pur lasciando « intatto » il DIZIONARIO rispetto al '35, cioè all'ultima edizione curata dall'Autore.

Ed anche questo del « lasciare intatto », non so se possa dirsi in tutto un proposito saggio. Se infatti prima (Panzini, *Proemio* all'ed. del '35) « per rimanere moderno, il DIZIONARIO era stato costretto, ad ogni stagione, cioè per ogni edizione, di fare come le bisce: mutar pelle », evidentemente tale bisogno non è scomparso dopo la morte dell'Autore (1939) per le edizioni postume. Com'è costituita ora, in questa nona edizione, l'opera è disorganica, e perciò meno utile di quello che potrebbe essere, e che è stata in passato: tra una prima parte che avrebbe bisogno di « mutar pelle », perchè non la muta da parecchio tempo (non solo per le voci fasciste di cui dicevamo, ma anche per quelle accolte ormai dai comuni vocabolari, che perciò non dovrebbero più comparire in questo: come, ad es., *cameratismo* e *rubinetto*. Però, incidentalmente, osserviamo che il verbo *cosare* sta ancora bene di casa qui nel Panzini, e che forse, perciò, ha avuto un po' di fretta il M. a introdurlo nel Cappuccini).

Insomma si vuol avere una specie di sacro rispetto per il « documento », ma per questo si perde un po' di vista il testo nato e vissuto anche con fini e risultati estetici (lo ammettiamo con sicurezza e con molto piacere), ma soprattutto con fini e risultati pratici. E perciò che male ci sarebbe stato, se al M. si fossero aperti i cancelli e si fosse data mano libera sull'opera panziniana? Il Panzini era partito con intenti spietatamente puristi (l'opera avrebbe dovuto essere una raccolta di « mostri »), poi era passato, per pressioni, consigli, critiche, correzioni, a più miti propositi, e finalmente, con l'edizione del '35, era arrivato a un saldo equilibrio, che molto lo accostava allo spirito del *neopurismo* del Migliorini (non in tutto, ben s'intende: per es., sa di purismo, ancora, la condanna della parola *blu*, che invece molto giustamente è difesa dal « Prontuario » di Bertoni-Ugolini; mentre, per difetto opposto, parecchie voci straniere accolte nell'opera hanno avuto un fuggevolissimo contatto con la nostra lingua). Quale mano, perciò, più adatta di quella del M. a intraprendere un vero rimodernamento dell'opera?

« Il carattere di *complemento al Panzini* che ho dato a questa mia raccolta nella sua prima stesura (1942) e le ho mantenuto in questa, mi ha obbligato a una certa uniformità di schema con il DIZIONARIO MODERNO, e mi ha impedito d'introdurre più energiche innovazioni, come quelle auspicate da me stesso nella recensione alla 7ª edizione... »: così lo stesso M., nella citata *Avvertenza*. E aggiunge: « Tuttavia spero che il consultatore del D. M. trovi una certa utilità nell'adoperare anche questo abbozzi di DIZIONARIO MODERNISSIMO ». Nelle quali parole è evidente fin troppo quel senso d'indipendenza compresso di cui sopra dicevo: che non è certo un pregio dell'opera, nel suo insieme, e che si sarebbe evitato con la *fusione* delle due parti, o che si eviterebbe (*quia hoc non est corrigere nefas*), se il M. scrivesse il *suo* DIZIONARIO MODERNISSIMO, che pare prometterci, e che noi ci auguriamo di veder quanto prima comparire.

Franco Fochi

ALFREDO PANZINI: *Dizionario moderno*, nona ediz., con un proemio di A. Schiaffini ed un'appendice di B. Migliorini. Hoepli, 1950. Pagg. 997. L. 3200.

SUL MANZONI LIRICO

Ad una storia morale ed estetica del gusto letterario e della poetica del Manzoni lirico è dedicato questo libro di Ferruccio Ulivi (*Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, Roma, Gismondi, 1950), anzi direi all'intreccio, all'amalgama in cui il senso morale del Manzoni variamente reagisce e si dispone alle lucide esigenze di una poesia rinnovata non soltanto nel contenuto religioso e spirituale, ma nello stile e nella tecnica poetica. L'Ulivi giustamente evita di « definire » esteticamente la linea della elaborazione poetica del Manzoni prima d'aver saldamente determinato le ragioni di poetica, i motivi ideali di concezione della vita, il peso della esperienza religiosa che mossero il Manzoni alla sua *renovatio* poetica. E perciò, anche se volutamente l'esame critico non pone a sua base essenziale una analisi minuta della storia del linguaggio poetico manzoniano dai germogli stilistici giovanili agli ultimi *Inni sacri*, Ulivi non prescinde mai dalla presenza di una storia segreta di tormento espressivo, di purificazione della parola, di lucido snellimento della forma metrica (in ciò proficuamente lavora in lui l'insegnamento del De Robertis, la cui scuola metodologica, se non didattica, egli sente con forza; si vedano le pagine sulle varianti della *Pentecoste*, pp. 123 e ss.). D'altro canto, l'Ulivi assorbe anche l'esigenza di una indagine storico-culturale, pur senza approfondire l'esame in una vastissima (e, per noi, essenziale) storia della formazione culturale manzoniana nei suoi rapporti complessi con la vita della poesia e con la vita dello spirito.

Queste poche righe basteranno a dare al lettore l'idea della misura garbata, dell'equilibrio, del fine e tutt'altro che negativo eclettismo cui è ispirata la visione critica dell'Ulivi. Il quale non « condensa », non assomma *pro bono pacis* tutte le più recenti esperienze critiche sul Manzoni, tutte le posizioni ufficiali o ufficiose della bibliografia critica manzoniana, e la riduce ad un *quid* equidistante da ogni punto opposto e controverso; ma sente vivissima in sè l'esigenza di comporre i contributi di più generazioni critiche in un assieme che le contenga e le superi. Perciò io mi auguro che a questo volumetto dell'Ulivi non venga tolto il merito di rappresentare, nella storia degli studi manzoniani, il più sincero e riuscito tentativo di darci una storia spirituale della lirica del Manzoni in rapporto con le esigenze espressive, con la tradizione culturale, con il gusto letterario, con le opinioni morali, con l'intimità religiosa, quali sono stati visti, amati e studiati (momenti vari e ritornanti dello spirito manzoniano) in almeno trenta anni di studi sul Manzoni.

Da questa « natura critica » del libro dell'Ulivi nasce quella compiacenza di analisi chiaroscurale, che qualcuno (non v'ha dubbio) saprà tacciare di torbida eredità « ermetica », mentre è proprio l'impostazione metodologica del volume a portare l'Ulivi, sovente, in una zona intermedia tra la luce dell'indagine stilistica e la penombra dell'indugio psicologico, tra la « chiarezza » del riferimento storico e le « nebbie » della ricerca introspettiva. Posizione, quindi, diversa, anche come « terminologia », da quella che fu, o è, la critica ermetica.

Lo svolgimento della lirica manzoniana, superata la produzione poetica prima della conversione, è studiato nella successione delle opere o di cicli d'opere, dai primi *Inni* al *Carmagnola*, dall'*Adelchi* al *Cinque maggio*, dalla *Pentecoste* all'ultima esperienza lirica dell'*Ognissanti*. Ma è un criterio « tradizionale » di suddivisione esterna del materiale lirico manzoniano. In realtà Ulivi procede (e nulla di male se ciò fosse risultato più esplicitamente dalla intitolazione dei capitoli) lungo la direttrice della biografia spirituale del Manzoni, e si sarebbe potuto avanzare, a seconda dell'impostazione da dare ad un saggio sulla lirica, lungo la via della elaborazione stilistica del Poeta (è quello che il De Robertis va facendo per la prosa del Manzoni), o lungo la linea della formazione etico-culturale del Manzoni (questo ci pare che nessuno l'abbia mai tentato). Perciò i capitoli o i passi migliori del libro dell'Ulivi son dove egli colorisce il vario animarsi delle situazioni morali e delle crisi spirituali: massime nel capitolo sulla conversione, molto importante. Oppure nell'esordio critico sugli *Inni sacri*, dove tratta del gusto manzoniano del paesaggio lirico-spirituale (v. pagina 61), o nel rapporto tra l'espressione e l'incanto meditativo: « E' un tono estatico quello dominante, di contemplazione, nel connubio di motivi personali con quelli storici, in un'aura ardente e leggera che rarefà la parola e assottiglia le descrizioni. Sono i noti motivi della concezione manzoniana della vita, che dominano per intero l'*Adelchi* e suscitano caratteri ed eventi variatissimi, con abbondanza mai prima nota allo scrittore, ma vi è qualcosa che li purifica e distacca; e non già una contemplazione astratta, dai cieli della metafisica religiosa, ma come una penetrante ebbrezza lirica che incita a un tempo e dissolve caratteri ed eventi e che infonde alla stessa religiosità dell'autore un accento di drammatica vivezza » (pag. 95).

Data la pluralità dei motivi interpretativi tenuti presenti dall'Ulivi (risultano, però marcati con particolare evidenza i contributi critici del Sapegno e del De Robertis, e tra queste due posizioni, assai contrastanti, lungamente indugia l'analisi dell'Ulivi), non è facile cogliere nel libro un'idea interpretativa dominante, una formula che i vari momenti storici dell'arte manzoniana comprenda e riporti ad unità. Dirò anzi che l'Ulivi volontariamente vi abdica, per poter restare coerente col suo procedimento analitico « mobile ». « Non v'ha dubbio », egli scrive, p. 141, « che ad attendere ad un solo di quei motivi, a sfaccettare in un sol punto quella ricchezza d'affetti, è come risalissimo lungo il tramite di una sola suggestione verso il centro dell'arte manzoniana ». Perciò chi cercherà in questo libro una *interpretazione nuova*, resterà deliberatamente deluso. La novità del libro consiste nell'essere riuscito a seguire, con salda fedeltà, la storia spirituale del Manzoni nella complessità dei motivi morali, delle suggestioni psicologiche, delle crisi religiose, delle nostalgie liriche, delle conquiste espressive; limpido e lucido poeta, il Manzoni, della sua stessa tragedia morale; inquieto generatore di creature poetiche che gli valsero, soprattutto, la conquista del suo stesso tormento ascetico.

Giorgio Petrocchi

IL JOURNAL DI MAURIAC

Può essere interessante notare come in questi nostri tempi in cui tanto valore si dà a tutto ciò che concerne le masse, la produzione letteraria abbia un carattere nettamente individuale e autobiografico, e non solo per quel che è sempre nell'opera d'arte in quanto tale, ma dichiaratamente individuale e autobiografico. Non c'è personalità di un certo rilievo e di una certa notorietà in qualsiasi campo che non abbia voluto farci conoscere le sue idee e la sua attività nel triste periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra, ora per giustificarsi, ora per soddisfare la curiosità sempre viva del pubblico. Diari e memorie sono stati più numerosi, com'è comprensibile, nei paesi in cui la guerra assunse il carattere di guerra civile e lasciò dietro di sè un lungo strascico di vendette, di discussioni e di divisioni.

Il IV tomo del « Journal » di François Mauriac occupa un posto a sè, offerto com'è non alla curiosità più o meno morbosa di un pubblico indiscriminato, ma alla riflessione di lettori desiderosi di riudire una voce familiare e di rimeditarne l'insegnamento. Esso raccoglie, come i volumi precedenti, articoli già apparsi su un quotidiano di Parigi dal settembre 1944 al febbraio 1946, ma, a differenza di quelli, soprattutto dei primi due dove l'attualità dello spunto giornalistico, la cui scelta del resto rispondeva ad un particolare criterio e dava un'indicazione, era sempre superata nel distacco e nel tono letterario del discorso, questi brevi articoli sono tutti di argomento strettamente politico. E specificando strettamente politico, intendiamo dire che essi si riferiscono a fatti di politica interna, alle alterne vicende del gioco dei partiti. Gli avvenimenti di vasta portata avevano trovato il loro commosso commento negli articoli del tomo precedente. Qui il tono è diversissimo e lo scrittore stesso lo avverte in una breve premessa, in cui richiama l'attenzione del lettore sul periodo in cui furono scritte queste pagine e analizza con l'abituale concisa acutezza il suo stato d'animo d'allora, al quale può guardare oggi con una certa meraviglia, ma che fu assai diffuso presso uomini di diversa fede politica e di diversa formazione. « Ecco il solo momento della mia vita — scrive F. M. — in cui la mia speranza fu politica; il disastro aveva fatto piazza pulita; tutto poteva essere ricostruito su nuove basi. Lo spirito della Resistenza sarebbe forse sopravvissuto; certi comunisti ci erano stati fratelli; un uomo era al potere e in lui i Francesi stavano per riconciliarsi; infine i figli spirituali di Lacordaire accedevano ai primi posti dello Stato a Parigi e in altre capitali europee... ».

Forse la differenza di tono è accentuata dal fatto che lo scrittore è più direttamente se non più intimamente partecipe degli avvenimenti. F. M., infatti, lasciò dopo lo scoppio della guerra ogni attività meramente artistica per consacrarsi al giornalismo, inteso come missione e ammaestramento, partecipò attivamente alla Resistenza, operando come clandestino in Parigi occupata, fu poi del gruppo che fece rivivere a Lione il « Figaro », emigratovi dalla capitale, e fece parte infine del Fronte Nazionale. Nè d'altra parte quest'attiva partecipazione restringe il suo punto di vista, immeschinisce il suo giudizio, lo priva di oggettività e di carità, chè Mauriac riesce a conservare la lucida visione del moralista, sia pur cristianamente temperata, anche accostandosi alla realtà più brutale e immediata. Per valutare nella giusta misura alcune di queste pagine, la loro profonda e umana nobiltà, bisogna riportarsi col pensiero al momento in cui furono scritte, torbido momento di ritorni senza gioia, di libertà senza pace, di rancori repressi e di vendette. Ed egli, minacciato personalmente — e dovette essere cosa seria, perchè la polizia lo fece proteggere dai suoi uomini per qualche tempo — scriveva « Riconciliazione, prima di tutto, poi rieducazione ». « Dopo aver castigato duramente l'errore, bisogna convincere quelli che l'hanno commesso, non chiuder loro la bocca per sempre ». Di notte i familiari dei collaborazionisti condannati a morte andavano a portargli di nascosto le loro suppliche.

•

Dice giustamente una rivista letteraria francese che quella di Mauriac fu la sola grande voce che si levò all'indomani del disastro. Grande senza dubbio per la fama dello scrittore, ma grande soprattutto per altezza morale, per impegno, per disinteresse ed equilibrio. Le pagine dedicate al processo Pétain sono esemplari, come gli articoli, assai numerosi, in difesa dei giovani, verso i quali lo guida una comprensione viva e benevola, affettuosa, di una acutezza e larghezza quali è dato raramente incontrare in uomini della sua generazione. Pronto a riconoscere nei loro errori il movente di un impulso generoso, energico nel chiedere alla società che sia loro lasciata la possibilità della redenzione, offre ai giovani chiari insegnamenti e un esempio efficace. Severo e inflessibile contro chi attacca principi ed istituzioni che gli sono cari, non esita ad accettare anche, se provocato, la polemica personale, ma la conduce allora con mano leggera, con signorile e democratica misura, quasi attenuando le risorse della sua arte raffinata per porsi allo stesso livello dell'avversario. Si veda, ad esempio, il modo in cui ritorce contro un giovane confratello comunista il paragone che quello aveva fatto tra l'atteggiamento dei Cattolici verso i comunisti durante la Resistenza e quello del signore, obbligato a scendere in cantina con la « bonne », durante gli allarmi aerei. « Non pensa che la « bonne » può essere la nostra vecchia e cara amica che dà del tu ai nostri figli adulti che ha visti nascere, e li chiama con il nome di battesimo? ». Ecco che la « bonne » è divenuta in pochi tratti una figuretta, viva, umana, sottratta alla genericità e alla volgarità. Altri numerosi passi vorremmo citare, in cui l'instancabile indagatore della psiche umana ha saputo cogliere e fissare il tratto, l'atteggiamento, il lampo, che definisce e rende viva una personalità o una situazione.

Certo non oseremmo affermare che questi articoli sfuggano all'inconveniente delle pubblicazioni del genere, quello cioè di presentare sullo stesso piano avvenimenti ai quali il tempo trascorso ha dato diverso rilievo, inserendo gli uni nella storia, minimizzando gli altri nella cronaca. E se anche alcuni dei problemi affrontati sono ancora attuali, quali quello delle relazioni tra vincitori e vinti, dei rapporti con i comunisti, della rieducazione delle giovani generazioni, ecc., mutata ne è l'impostazione e la valutazione. Ma, sostanzialmente, non è questo che conta. C'è in questo volume del « Journal » di F. Mauriac una rara ricchezza di riflessioni, che potrebbero, isolate e raccolte, formare un florilegio di *pensieri*. Leggiamone alcune. « La grandezza della vecchiaia non potrebbe essere che d'ordine spirituale: un bel vecchio è un santo vecchio. Ma essi sono più rari che non ci si immagini, perchè la vecchiaia è la somma di una vita e ciascuno dei nostri atti, il più piccolo dei nostri pensieri si ritrova nel risultato ». « Ecco ritornato il tempo in cui la terra era popolata di giganti: è l'ora dell'eroe umano, è l'ora della creatura che ha le modeste proporzioni di un uomo ». E ancora « Le parti inferiori del viso umano sono qualche volta orribili: ci sono delle bocche che offendono il pudore ». « Essere clericali è distogliere la Religione dal suo fine. Ma è la stessa cosa servirsi della fede rivoluzionaria dei popoli per soddisfare la volontà di potenza degli imperi ».

Per merito di queste riflessioni, a lettura finita, ci accorgiamo di aver subito, attraverso la varietà degli argomenti trattati, la costante presenza di una personalità eccezionale, di una coscienza vigile e inflessibile. In essa il libro trova la sua propria unità e il suo posto nell'unità dell'opera di Mauriac.

Anna Maria Finoli

F. MAURIAC: *Journal*, t. IV - Flammarion 1950.

Roma, 9. — Andranno in lavorazione in questo mese di settembre — informa *Cine Attualità* — due film sulla vita di Enrico Caruso: uno, della Metro Goldwyn Mayer, prodotto a Hollywood da Joe Pastermak e interpretato da Mario Lanza, tratterà della maturità del celebre tenore; l'altro, girato a Napoli, Sicilia e Roma, prodotto da Maleno Malenotti, interpretato da Ermanno Randi, con la voce di Beniamino Gigli, tratterà della giovinezza di Caruso in Napoli e in Sicilia, prendendo l'ispirazione da un noto romanzo di Frank Thiess dal titolo « Leggenda Napoletana ».

Si prevede che il film italiano sarà programmato in pubblico nel prossimo gennaio, mentre la Metro annuncia il lancio del suo film per l'ottobre 1951.

Vivissima attesa sussiste nel mondo cinematografico, perchè tale film rappresenterà più di ogni altro il termine di comparazione tra le possibilità artistiche della cinematografia italiana e quella statunitense.

Roma, 8. — La lotta diuturna, silenziosa e spesso misconosciuta, della nostra polizia contro gli spacciatori ed i trafficanti di stupefacenti sarà esaltata nel film « Lebbra bianca » che la produzione « La Perla » realizzerà affidando la regia ad Enzo Trapani che ha scelto ad interpreti Amedeo Nazzari, Roldano Lupi, Juan de Landa, Umberto Spadaro e Lois Maxwell che ha già preso parte al film « Domani è troppo tardi » di Leonida Moguy, presentato alla Mostra di Venezia.

Il film — informa *Cine Attualità* — narrerà la storia di una giovane donna straniera che, già vittima del vizio ed invischiata in un tortuoso traffico di stupefacenti, troverà nell'amore la forza di redimersi. Il regista intende lanciare un messaggio umano di bontà ed una esortazione ad una vita migliore.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

RADIO
per le scuole

Dal 1945, dopo la fine della guerra, la radio per le scuole ha ripreso in genere dappertutto la sua normale attività; mentre in qualche Paese, come ad esempio la Francia, è pressochè scomparsa, da noi, invece, da quell'epoca si è giunti gradatamente allo eccesso opposto, si è creato, cioè, un pesante organismo burocratico che avrebbe la lodevole intenzione di servire la scuola, ma in realtà arriva solo ad infastidirla.

L'affermazione è ardita, senza dubbio; ma appare vera, se guardiamo in faccia la realtà delle cose, e se di questa realtà parliamo senza ipocrisia.

Troppe le trasmissioni cosiddette scolastiche, e al tempo stesso troppo poche quelle veramente utili ed efficaci ai fini dell'educazione dei fanciulli.

Radioscolastica dovrebbe ridurre i suoi programmi, mettersi su un piano di lavoro meno pretenzioso, ma più aderente alla vita e agli scopi della Scuola, riuscire, insomma, ad interessare maestri ed alunni. E' nata per questo.

Non si dimentichi che la radio per le scuole, viene ascoltata a scuola, durante le ore di lezione, e pertanto tutte le trasmissioni dovrebbero avere soprattutto questa prima caratteristica: essere concepite, scritte e trasmesse con l'intento di rispettare davvero il principio fondamentale, spesso dimenticato, che la radio non sostituisce il maestro, ma integra soltanto il suo lavoro.

Questo imperativo nacque con la Radioscolastica, e tutti più o meno vi hanno creduto e vi credono; ma tutti lo hanno sempre adattato al proprio punto di vista.

Mancando una *didattica della radio per le scuole,* è logico che la materia sia stata e rimanga fluida ed opinabile.

E poichè i rilievi da noi fatti su questo giornale nell'articolo « Le costanti incoerenze della radioscolastica » del 14 maggio u. s. sembra siano stati giudicati alquanto generici, ritorniamo sull'argomento.

Senza sfogliare tutto il cartellone della radio per le scuole 1949-50, basta dare un'occhiata a quello degli ultimi mesi, nei quali, per i più piccini (alunni di 6-7 anni) si parlato — in 15 minuti — dei palombari, della loro vita, delle loro peripezie, dei pericoli cui vanno incontro, delle meraviglie e delle scoperte nei fondi marini (2 maggio) o si è fatta — sempre in quindici minuti e attraverso la radio — la storia della posta e dei francobolli attraverso i secoli; dalla antica Grecia, giù giù, fino ai nostri giorni; e senza naturalmente dimenticare il valore dei francobolli, quelli più antichi e più rari, le collezioni ecc. ecc. (16 maggio).

Ai fini didattici, facciamo solo questa elementarissima considerazione: come può un bimbo di sei anni, nato e vissuto in montagna, e le cui esperienze di vita non vanno al di là del proprio piccolo paese, non rimanere sconcertato dinanzi ad immagini sonore che vorrebbero prospettargli un mondo che egli, non solo non può comprendere, ma nemmeno, per ora, concepire?...

E come è possibile che lo stesso bimbo (perchè di costoro è composto, in massima parte, il pubblico della radio per le scuole) per il quale Roma e l'Italia non sono ancora entità geografiche, ma immagini confuse di lontananze quasi fiabesche, possa comprendere il complesso funzionamento della posta nello spazio, o tornare a ritroso attraverso i secoli, se non ha nè può avere ancora il concetto di tempo e di spazio?...

Ma non basta: per non ritornare su quanto detto nel precedente articolo, in cui — pur riconoscendo il successo de « Il giro d'Italia » come concorso a premi — ne lamentammo la poca efficacia didattica e quindi educativa o sulle trasmissioni di carattere generico che ebbero il torto, in linea di massima, di dare per conosciute molte nozioni che i ragazzi, in genere, apprendono solo più tardi (e questo è spiegato dal fatto che gli autori delle trasmissioni non sono mai uomini di scuola ed autori insieme); quelle che volevano essere una novità e che intendevano portare nelle scuole un soffio di vita attuale, come le radiocronache o le trasmissioni esterne, mancarono completamente allo scopo. Trasmissioni a base di rumori, di suoni e di musiche onomatopeiche, corredate dalla voce di un cronista e dalle spiegazioni — poco chiare, e spesso dialettali di operai e di tecnici abituati a tutt'altro genere di lavoro che non sia quello di parlare alla radio e per i ragazzi delle scuole, se anche possono essere comprese in un programma della R.A.I., non sono assolutamente adatte ad un ascolto da farsi in una classe e durante le ore di lezione.

F. BUZZI: Lezione di lettura

Precisiamo: che utilità *didattico-educativa* (insistiamo su queste due parole) avrà potuto ricavare la scuola dalla trasmissione del 22 aprile « Come nasce una campana » o dall'altra del 13 maggio « Le tonnare »?...

Con una punta di malizia si potrebbe addirittura arrivare a questa conclusione: che — forse — il radiocronista, non certo uomo di scuola, non sia stato sufficientemente informato e non si sia sufficientemente reso conto del particolarissimo pubblico al quale la radiocronaca era destinata.

Ed allora?...

Questi esempi — ai quali potrebbero seguire molti altri simili, se lo spazio lo permettesse, — stanno a dimostrare che, portare la radioscolastica sul piano di vero, sicuro ed efficace sussidio didattico della Scuola, non è compito nè semplice, nè facile.

Ma non è il caso di disarmare. Trasmissioni per le scuole si possono fare ed anche utili e belle: basta che siano quelle che vogliono gli alunni.

L'esperienza insegna sempre qualche cosa, e di esperienze, radioscolastica ne ha fatte: bisogna decidersi a tenerle presenti.

Sappiamo che i più piccini ascoltano sempre volentieri e con attenzione il canto di altri bimbi e le favole. Ma i canti debbono essere brevi, ritmati, facili a ritenersi e a ripetersi; e le favole chiarissime nel contenuto e semplici, volutamente semplici, nella forma, senza bamboleggiamenti e senza stramberie.

Non si dimentichi — e questo vale per tutte le trasmissioni dedicate alle scuole, essendo forse il nocciolo di tutta la questione — che se è difficoltoso per una maestra farsi capire subito dai suoi trenta scolaretti, difficoltosissimo diventa per la radio che si rivolge contemporaneamente a bimbi siciliani, abruzzesi, marchigiani, veneti e così via. La maestra può ripetere e chiarire il suo pensiero e le sue parole incomprese; la radio invece deve passare oltre e lasciare il vuoto.

E non avviene forse lo stesso per le trasmissioni musicali delle scuole medie?... Brani di grandi autori, sì, ma che siano i più facili, quelli elementari, diremmo, capaci di sollevare e ricreare veramente la mente e lo spirito del piccolo ascoltatore.

Ed eccoci alle trasmissioni per gli alunni delle classi elementari superiori. Anche questi ragazzi amano il canto: canti semplici belli, cori di fanciulli, come del resto si possono sempre ascoltare a radioscolastica.

E poi, due tipi di trasmissioni, soprattutto: una quindicinale e l'altra settimanale. La quindicinale, dovrebbe essere una trasmissione nella quale si cimentino gli alunni di tutta Italia, a turno. E' una forma di trasmissione già sperimentata con successo nel passato.

Preparata *in loco* con la collaborazione dei Provveditorati agli Studi, suscita sempre, come già è avvenuto, l'interesse delle autorità scolastiche, degli insegnanti e degli alunni. Senza contare l'affratellamento che, tramite la radio, si viene a creare tra i bimbi di tutta l'Italia. Potrebbe essere definita una radiocronaca; ma una radiocronaca che interessa la scuola, e nella quale sono i bambini che, attraverso canti popolari o dialoghi vivaci, semplici e comprensibili, fanno conoscere la loro vita, le loro abitudini, i loro costumi e le caratteristiche storico-geografiche della propria regione a tutti gli scolari d'Italia.

La trasmissione settimanale, la più importante ed impegnativa, dovrebbe essere un radio-giornale. Si sta combattendo una vera battaglia contro i giornali a fumetti; si stanno studiando tutte le possibilità per far sorgere un vero giornale per ragazzi, capace di attirare verso una sana lettura la nostra infanzia, perchè non riflettere e non riconoscere la straordinaria importanza ai fini educativi, di un radiogiornale per ragazzi? Questa trasmissione avrebbe tutte le possibilità: potrebbe educare, istruire, ricreare. Rubriche snelle, brevi, vivaci; personaggi seri, burleschi, sornioni, capaci di attirare non solo l'attenzione dei piccoli, ma la loro simpatia.

Proprio quella che radioscolastica deve conquistare al più presto ed a tutti i costi.

Giovanni Parente

● La Casa Editrice Musicale Curci ha di recente pubblicato una pregevolissima opera didattica: « Gli strumenti dell'orchestra » del maestro Carlo Jachino. E' un opera fondamentale per gli studiosi della musica e per l'intelligente sintetismo con cui è trattata la materia deve essere anche considerata, tra quelle apparse negli ultimi tempi, una delle più importanti nel campo della difficile e complessa arte della strumentazione.

BILANCIO DELL'ESAME DI STATO

Dopo ventotto anni dalla legge Gentile si può fare il consuntivo dell'esame di stato e trarne le conclusioni.

Nato, in origine, per sanare la frattura tra libertà e scuola — nell'orientamento dell'idealismo pedagogico e in contrapposizione al positivismo ormai scontato — l'esame di stato ebbe, via via, un'interpretazione diversa da quella del suo fondatore, che non voleva con esso imbrigliare la scuola e frantumare l'unità della cultura, ma liberare la scuola e rendere operante e viva l'unità del sapere, nella maturazione spirituale del discepolo.

Il Gentile, movendo da spiriti liberali e ritenendo lo stato etico quello che più e meglio rispondesse, in sede pratica, agli intendimenti della pedagogia idealistica, dettava una riforma idealistico-liberale, con un esame di stato al vertice della piramide degli studi secondari.

Quell'esame e quella riforma, apparivano coerenti all'animazione spirituale, che il filosofo pensava di imprimere alla scuola italiana nel clima eroico di una guerra vittoriosa e nell'aspettativa di un nuovo costume.

L'esame di stato, con commissione interamente estranea, mirava a stabilire la misura del valore di ciascuna scuola, che annualmente si presentava a quella prova, impegnativa e difficile.

La parità, su quel piano di controllo e di gara, doveva apparire il fondamento della eguaglianza e della libertà di tutta la scuola italiana.

Il candidato, dopo otto anni di scuola media, veniva chiamato a dare la misura delle sue acquisizioni e della personalità cui quelle avevano largamente concorso. La materia di studio era un mezzo di indagine per saggiare la vitalità del patrimonio spirituale complessivo di ciascuno; giammai il fine dell'esame.

In quell'ideale disegno d'esame, la scuola doveva farsi generatrice della unità docente-discente, con la partecipazione di tutto il suo complesso e con la vivezza di un metodo che l'ideale comune doveva legare e rinsaldare.

La riforma Gentile ebbe il destino che ebbe. La scuola da un lato non era matura a trasferirsi su quel piano ideale, dall'altro respingeva il suo inserimento nel piano etico del regime.

Il ministro riformatore aveva disegnato i lineamenti di una costruzione educativa nuova, senza una precedente preparazione della scuola, peraltro impegnata nella crisi di crescita e di assestamento, succeduta alla pausa degli anni della guerra.

L'esame di stato rimase in piedi, nelle sue strutture formali, fino alla vigilia della seconda guerra mondiale, che colse la scuola in fase di trasformazione, per inalvearsi nel piano neo-umanistico della riforma Bottai, la quale prevedeva un esame di stato con soli due membri estranei e gli altri interni.

Quella legge considerava evidentemente decaduta la esistenza dell'esame di stato come libertà della scuola, dopo che questa era già saldo possesso della parificazione e mirava a sanare il compromesso della preparazione manualistica.

Questo criterio è oggi sostituito da quello che vuole la commissione tutta estranea con due membri interni, incalzato dal progetto Gonella allo studio, che propone un solo membro interno e gli altri cinque esterni, scelti da un albo ministeriale.

Siamo passati dunque dalla legge Casati, che salvava la realtà umana dell'alunno, conservandogli i suoi naturali giudici, all'esame di stato gentiliano, che sostituiva a quei naturali giudici un ideale collegio di esaminatori — mai peraltro realizzato —, alla legge Bottai che salvava il principio dei naturali giudici e del controllo dello stato, quindi alla situazione odierna provvisoria e al progetto Gonella in preparazione.

Si può concludere che ventotto anni di esperienza non hanno indicato la strada giusta e l'esame di stato appare come un malato, che si volta ora sull'uno ora sull'altro fianco, nella vana speranza di trovare quiete nella nuova posizione, mentre la quiete e nella cura del male che è fuori dell'esame di stato, in tutta la scuola, statale e non statale.

La questione andrebbe affrontata diversamente; e intanto non si dovrebbe separare l'esame di stato dal complesso delle strutture della scuola e perciò della riforma in gestazione.

La riforma vorrà certamente prendere in esame il problema dell'insegnante nella preparazione specifica e in quella pedagogica, quello delle nuove strutture e dei nuovi fini della scuola, nei suoi diversi rami, e infine quello universitario, che non è il meno urgente.

Orbene dalla soluzione di quei problemi nascerà spontanea quella dell'esame di stato, nell'angolo visuale della concreta realtà dell'alunno, senza lasciarsi prendere la mano da interessi politici e da preoccupazioni estranee a quell'umana realtà, per cui la scuola è creatura viva e non sede sperimentale di dissensi fra gli uomini.

Quella nuova scuola non solo non capirà più l'esame di stato, nel senso ossessivo di oggi; ma non capirà neppure il pezzo di carta che purtroppo oggi ha sostituito l'intrinseco valore degli studi e della scuola.

L'errore dell'esame di stato deriva dall'equivoco sul concetto d'esame di cui si è perduto il senso.

L'esame è uno degli atti fondamentali dell'azione didattica, l'azione quotidiana del comunicare all'alunno il sapere, per costruire l'edificio dell'educazione spirituale e della personalità unitaria, per nessun verso frazionabile.

La scuola, di quando in quando, a date fisse, fa il punto del lavoro fatto — cioè l'esame — per graduare il merito di ciascuno e affinare se stessa, nei suoi dirigenti, nei suoi insegnanti, nel suo organismo strutturale.

Ora, ammenocchè non si voglia snaturare siffatta idea dell'esame e la sua posizione sul piano didattico, nessun docente può sostituire in questo compito l'insegnante della scuola, il padre spirituale dei ragazzi esaminandi.

L'esame di maturità peraltro non è il collaudo di una macchina: ma l'esplorazione serena, accorta, inoltre di un « mondo » che si è venuto formando durante otto anni di scuola secondaria.

Questo esame affidato ad una commissione estranea fatalmente trascina la scuola sui manuali, sull'imparaticcio, sul superficiale e provvisorio, sull'epidermide della cultura.

Si dirà che l'esame con la commissione estranea è un controllo necessario alla serietà della scuola, ma è facile controbattere che la serietà della scuola si difende con ben altri metodi e che, in ogni caso, l'azione raddrizzatrice deve muovere per vie interne, sui programmi, meno vasti e farraginosi, perciò più formativi, sugli insegnanti più preparati e più educatori, sull'organizzazione e sulla vitalità spirituale dell'Istituto, sulla cautela nel concedere riconoscimenti legali, su altre vigilanze interne che non tocchino l'alunno, nè turbino l'azione didattica della scuola che raggiunge il suo *maximum* di sensibilità nel « metodo » dell'esame.

Si lasci la scuola alla scuola e non la si trasformi, al congedo dell'alunno, in campo di avventure e di inutili sofferenze.

Si segua l'insigne esempio di altri paesi dove l'accesso alle università avviene per esame specifico che accerti le attitudini del candidato a quel ramo di studio che vuole intraprendere.

Allora la licenza liceale o il certificato di maturità, privato dal diritto di iscrizione ad una facoltà universitaria, ma necessario all'esame di accesso, acquisterà l'intrinseco valore che deve avere, con prestigio della scuola e dello studente. Quel titolo non sarà più un pezzo di carta, ma l'attestato di una carriera scolastica e di una maturità costruita, pietra su pietra, e concessa attraverso una lunga meditata comunione di scuola e discepolo.

La banca, la grande azienda, l'amministrazione statale, dai loro concorsi interni di assunzione del personale nuovo, impareranno presto a distinguere, dai candidati, la scuola di provenienza ed a stimare la migliore. La bontà dell'Istituzione, statale o no, apparirà da cento segni visibili e le università avranno alunni ottimi e orientati professionalmente, con una preparazione di fondo ben solido e durevole, laddove oggi il candidato, appena superato l'esame di maturità, si svuota dall'imparaticcio di cui si era rimpinzito, come una vescica d'aria.

Michele M. Tumminelli

NOTIZIE DEL CINEMA

● *enezia*, 7. — Ieri, diciottesima giornata della Mostra del Cinema, è stato presentato in serata di gala, il film « Prima Comunione » diretto da Alessandro Blasetti e interpretato da Aldo Fabrizi. L'attesa era particolarmente viva da più giorni e l'affollamento è stato superiore ad ogni previsione, nella sala del Palazzo del Cinema.

Gli appassionati del cinema italiano non possono che compiacersi di questo primato tra i successi del Festival 1950: il difficile pubblico di Venezia ha applaudito più volte durante la proiezione, e, con un interminabile caloroso applauso finale, ha voluto esprimere il suo entusiasmo per la bella e commovente interpretazione di Fabrizi, per lo spirito del film di Blasetti e, anche, per il coraggio e la tenacia del produttore Salvo d'Angelo che di anno in anno mostra ormai di aver portato la casa italiana *Universalia* a successi di rilievo internazionale, che sono precisamente quelli necessari per mantenere nel mondo il prestigio conquistato dal cinema italiano.

« Prima Comunione », allegro e ad un tempo profondo, rivela un nobile assunto morale nei suoi autori, Alessandro Blasetti e Cesare Zavattini, ed è una parola di bontà, di amore, che il pubblico ha profondamente sentito. (*Cine Attualità*).

● *Roma*, 11. — In questi ambienti viene messo in rilievo come quest'anno a Venezia, per quanto riguarda i film italiani presentati all'XI Mostra, l'accoglienza del pubblico aveva prevenuto le decisioni della Giuria, salutando « Prima Comunione » di Blasetti e « Domani è troppo tardi » di Moguy entusiasticamente.

Infatti il primo di questi film si è aggiudicato uno dei tre premi internazionali e il secondo il premio della Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano.

Nel constatare che il nostro Paese non perde terreno, dopo la miracolosa conquista cinematografica del mercato mondiale, *Cine Attualità* sottolinea l'incoraggiamento che meritano i nostri produttori dei film premiati, che sono, per la cronaca; Salvo d'Angelo, Giuseppe Amato e Rizzoli. Per contro negli ambienti romani ci si rammarica di un mancato riconoscimento ufficiale a Rossellini, il quale con il film « Francesco, giullare di Dio » ha dimostrato una nobiltà d'intenti ed una concezione del cinema che fanno anch'essi onore al nostro Paese.

MELODIE LATINE
in una selva tedesca

All'ombre, ai silenzi, all'anima occulta della Selva Nera.

La dedica così densa di contenuto lirico sembra voler escludere il lettore per confidare alla Foresta tutto un modo di pensiero e di passione, che chiude sotto le « ombre solinghe » non solo un libro (1), ma la vita del Graf (2).

Ma fin dalle prime battute ci accorgiamo che il poeta che addolcisce con accenti italiani gli echi della Schwarzwald ha per compagno non solo il dolore, ma un solidale affetto per l'uomo, consorte del dolore.

Egli lo ammonisce e lo esorta, sdegnando solo l'ottimismo piatto e gaudente dei soddisfatti, nonchè

Il superesteticume
Le preziosaggini rare...

cioè l'oziosa ricerca dei sensi « astrusi e sconvolti » che fanno « inarcare le ciglia ».

Il canzoniere si apre con il « C'era una volta » della cara favola antica:

C'era una volta... che cosa?
Son come grullo stasera!
Non mi ricordo, ma c'era
C'era una volta qualcosa.
... qualcosa
Qualcosa che non c'è più.

E questo « qualcosa » ritorna, motivo ora accorato, ora scettico, ma non mai coltivato e voluto in tutte le « rime »; si alterna alle fresche sensazioni silvestri, ai miti nordici amati di tedesco amore, alle meditazioni stanche e sfiduciate, ai librati e sicuri voli d'anima, a battute discorsive ed umoristiche, che arieggiano un « Reisebilder » assai meno scintillante e come stemperato in una più grave e pacata esperienza.

Genio e talento a parte, l'« humour » del Graf ha presente l'Heine, più che qualche autore italiano, che è stato spesso accostato a lui dalla critica (3), ma — ci si consenta il paragone — è come se al « Trillo del Diavolo » fosse applicata una sordina ovattata! Le sottili frecce avvelenate, che l'Heine lanciava a sventola in tutte le direzioni, diventano strali « sine ictu »; il guizzo fulmineo nell'irrazionale fantastico si fa labile e cosciente sogno; la satanica compiacenza del male è poi ignota all'intemerata coscienza del Nostro, anelante ad un « Riscatto » e combattente negli ultimi anni della vita « per una Fede » (4). L'istinto vitale, che nel poeta di Dusseldorf resiste perfino all'immobile gelo della « tomba di materassi », nel lento pellegrino della Selva, benchè fisicamente assai più sano, è quasi spento.

... il mio core
Povero core è un'urna...

La felicità è una

... Malaccorta
e melanconica fola.
... Lunga parola, ma tronca
Tronca nel punto migliore
Come lo stel che la ronca
Decapito dal suo fiore.

E' una nenia assorta ed insieme svagata: il ritmo si adegua al momento lirico senza ricerca tonale, con una musicalità interiore: la tristezza effusa nel canto, si ascolta e, come dice il poeta, « si redime ».

Ecco il Graf in una conversazione fra il lepido e l'amaro con la propria anima:

Quando volerai via
Da questa bolgia vile?...

L'ironia si fa pensosa:

Io so: non eri fatta
Pel mondo ove nascesti...

Ma, si domanda:

dove andrai?
Per quel che dire ho inteso
Lo spazio è tanto esteso
Che non finisce mai.
... Il guaio è che non sai
e invano te ne rattristi,
Nè donde qua venisti
Nè dove poscia andrai.

Si noti come il pessimismo cosmico, che è nel fondo di questa specie di « allegretto » per funerale, sia diventato cantilena svagata, come di che pensa che non valga la pena...

E' superficialità? E' gelo di anima che si fa beffa sorridente? E' la frase ultima di un pessimismo che non crede ormai neanche a se stesso? Il lettore può scegliere. Questo è lo stile poetico del Graf, non attinto ad una scuola o ad un modello, ma

Nato dal tristo « suo » cuore
Come da zolla di greto
Nasce un selvatico fiore.

Ma il dolore non è sempre inerte o infecondo: leggete « Lacrime » dove l'anima si rinnova, diremmo, cristianamente nel pianto; leggiamo questo « Abete », simbolo di una disperata energia generata dalla lotta col destino:

... Vivi stancando il nerbo
***De' venti,* irsuto e frusto,**
Tutto una piaga il fusto,
Ma diritto e superbo.

Sentite la potenza icastica di « Acqua morta »:

... Chiusa fra scabri ciragni,
Muta ed immobile stagni,
Sei lucida, ma sei morta.

Lucida sei, ma di vetro.
Ah, quel tuo scuro nitore,
Dove non passa un tremore
Quel tuo nitor, com'è tetro!

Il poeta ha presente qualche gelida spera d'anima che riflette senza vita il mondo, e ne ha uno sdegno mal represso! Il romanticismo abusò della elegia cimiteriale, ma chi sente la « maniera » in questa « Piccola tomba »?:

Strapiomba l'alto dirupo
A cui le nebbie fan velo.
Di sotto vaneggia il cupo;
Di sopra s'inarca il cielo...
Ma i fior selvaggi che tanto
Ella da viva ebbe cari,
Le son cresciuti daccanto...

All'anima solitaria
Abbellano l'umile stanza
Versan per lei nell'aria
La desolata fragranza...

La « Lapide » delle « Myricae » è più intensa di motivi simbolici, ma meno nativa.

La Selva del Graf non è sempre nera come il suo umore dominante. « Wildsee » gemma di poesia alpestre, ricorda l'« Ilse » heiniana, senza la prorompente polifonia; in « Idillio » la fusione fra mito e paesaggio è pura e luminosa e spesso si leva dopo lo sconforto un accento di fede ed anche di orgoglio di chi riposa su una cima di sofferenza e di redenzione.

Ed un altro valore supremo della vita egli salva in purità di cuore:

Essere semplice e schietto
E far che in ogni sua parte
Risponda al pensato il detto
E' questo il sommo dell'arte.
E' qui la pura bellezza
Negata all'amasio vile
Che sol vagheggia e carezza
Se stesso nel proprio stile.

E quando l'estetica, che ama dirsi pura, saprà disincantarsi dall'amore di sè, che l'ha infrigidita e isterilita, il Graf ci riparlerà come interprete non di cerebrali stupori, ma di umani, doloranti e gioiosi, battiti di cuore.

Mario Di Fava

(1) ARTURO GRAF: *Le Rime della Selva*, Treves, Milano 1903. A quando una nuova edizione?

(2) V. « *Chiudendo il libro* » a pag. 280 *o. c.*

(3) Ad es.: Il GOZZANO, tanto diverso per temperamento poetico nonostante qualche affinità, per stile.

(4) *Il Riscatto*, romanzo id. id., 1901; *Per una Fede*, seguito da un saggio sul *Santo* di A. Fogazzaro.

IL PROBLEMA GIOVENALE

Enzo V. Marmorale ripubblica il suo importante saggio su Giovenale (1ª ed. 1938), con una prefazione polemica in cui, difendendosi dagli attacchi di alcuni studiosi stranieri, precisa con vigore e chiarezza le sue posizioni. Il lavoro ripresenta alla nostra meditazione la questione giovenaliana, a cui il Marmorale ha tentato per il primo di dare una definizione adeguata e uno svolgimento coerente coi resultati del pensiero critico moderno.

Se il Parente, chiudendo il suo acuto libro sulla *Musica e le arti* sentì il bisogno di sciogliere un inno all'estetica crociana, la stessa devozione al Croce e la stessa imprescindibile presenza del pensiero di lui è sensibile in queste pagine. L'opera del Croce è una fonte e un solco sicuro, e il discepolo, giovandosi largamente degli insegnamenti del suo autore, intelligentemente assimilati, li ripete di continuo al lettore. Qua e là si potrà notare qualche leggera imprecisione (l'*indignatio* propriamente non *si risolva* in fantasma poetico, come a p. 153, ma si annulla in esso, scomparendo come *indignatio*); ma, dalla solidità delle posizioni filosofiche, oltre che dalla serietà d'una lunga e impegnata analisi dello scrittore di cui si occupa, lo studioso ricava una sicurezza di affermazioni (« *non est sententia, verum est* », p. 177), che potrebbe dare, e ha dato, fastidio come segno di presunzione, ma che è — come giustamente è osservato a p. 12 — il segno d'una persuasione che per chi scrive è e deve essere indiscutibile.

A pag. 119 è posta una interessante questione metodologica, sulla quale si può dissentire. Il Marmorale, pur considerando la necessità della critica come un momento dello spirito, ritiene relativi a gusti, a clima storico etc. i metodi critici, scendendo in sostanza a un compromesso, giacchè anche il metodo critico, relativo su un piano storico, parrebbe dover avere una validità e applicabilità assoluta per il critico giudicante. Per chi sa che le apostrofi e sim. non sono poesia, non dovrebbe essere « un non-senso » gridare alla non-poesia imbattendosi in apostrofi omeriche o virgiliane, nè dovrebb'essere lecito adoperare un metodo per poeti universalmente riconosciuti tali e globalmente indiscussi e un altro per i discussi, facendo concessioni ai gusti del tempo etc. ove la non-poesia è saltuaria e non concedendo nulla dove è più continuo il sospetto di non-poesia: taluno, insomma, potrebbe richiedere una coerenza di metodo spinta all'estremo.

Analizzando l'opera di Giovenale, il Marmorale dimostra come il fortunato scrittore latino non sia un moralista e non sia un poeta e lo classifica nella categoria dei letterati.

Manca a Giovenale una forte coscienza morale: ciò si desume dall'esterno (epigrammi di Marziale) e dall'interno: la sua *indignatio* è la rabbia d'un escluso e d'un diseredato, irritato da un mondo che gli è precluso e in cui non vede che scandali. Inoltre Giovenale non ha un sistema di idee morali nè un mondo da sostituire a quello che demolisce; non ha educazione nè interessi filosofici, non andando oltre i *loci philosophumeni* belli e fatti e attingendo alla tradizione declamatoria; non ha alcuna idea religiosa, essendo contradditoria e superficiale la sua idea del divino; e non ha neppure buon senso (benchè questo gli venga riconosciuto a p. 134), nè aderenza alla vita (il che, insieme con la ricerca d'un espediente letterario, giustifica il volgersi del poeta al passato), nè alcuna capacità di superare l'unilateralità della visione degli uomini e delle cose.

Le « satire » giovenaliane non sono da giudicare non-poesia per il solo fatto d'essere « satire » (come mostra l'esempio di Persio, di cui il Marmorale rivendicò in un saggio fondamentale il valore poetico). L'esame rapido e acutamente essenziale delle singole satire mostra in Giovenale ora buone attitudini parodistiche e umoristiche, ora l'abilità di disegnare quadretti di genere, ora una brillante incisività di *sententiae* (nell'elenco delle sentenze più famose di p. 175 potevano essere ricordate « *maxima debetur puero reverentia* », « *spoliatis arma supersunt* », etc), ora una vigorosa potenza descrittiva e « una forza coloristica pressochè unica » (era opportuno metterla in maggiore evidenza con esempii, oltre a quelli di p. 173); ma tutte queste virtù, episodiche, non valgono a portare la sua satira nella sfera della poesia, soprattutto per l'indiscreta intrusione dell'autore, esperto d'un metodo declamatorio spesso stucchevole, e incapace di serenare la materia in quel clima di distacco e di universalità che è dell'arte.

La sincerità, che non dev'essere discussa, della passione allo stato grezzo, espressa in una forma scaltrita da accorgimenti declamatori, fa di Giovenale un letterato. Il Marmorale si giova della definizione crociana (a p. 195 riporta un brano di *La Poesia*), che ritiene esauriente. Chi non si appaghi di tale classificazione, dovrà prendersela, piuttosto che col Marmorale, con la poca definitezza della categoria della letteratura nel pensiero estetico dell'ultimo Croce, a cui molti preferiscono tuttora il primo.

Il Marmorale tende a svalutare in Giovenale un po' tutto, anche se è davvero illegittimo parlare di partito preso. Tanto per qualche esempio, ci pare che sfugga al critico la genialità del cambiamento di scena e l'efficacia del « *novicius* » (sperduto in un luogo ignoto, nell'Ade!) di III, 257-67, che egli ridicolizza a p. 100; così a p. 147 l'esegeta passa sotto silenzio il verso, per noi spendido, XV, 137 *ora puellares faciunt incerta capilli*. Altre volte si può notare qualche incertezza: non s'intende bene se l'intonazione dei primi versi della *Sat.* I sia ironica o serissima (cfr. pp. 12-13): non si distingue bene fra motivi convenzionali (dichiarazione di impotenza poetica) e confessione autentica e sincera (cfr. ancora p. 158): le affermazioni di Giovenale ora sono prese alla lettera, ora sono considerate inattendibili (« non bisogna credergli », p. 62). Altre volte, giudicando di poesia, si finisce col valutare gli anacronismi storici (p. 96) o la disumanità (p. 116, 133). Ma di solito il critico ha buon fiuto e nell'analisi, essenzialissima, di singoli passi tocca giusto. (Si veda ad es. p. 75, p. 99, p. 103, ma *passim*).

Il saggio è condotto in modo piano e quasi divulgativo (sono talora spiegate cose ovvie: tutti sanno che *tollere* indica il « riconoscere, sollevandolo fra le braccia subito dopo la nascita » il figlio, cfr. p. 76). L'esigenza di chiarezza induce a un procedimento graduale, quasi matematico: assunto, dimostrazione, conclusioni, e i punti fermi stabiliti di volta in volta sono richiamati e ribaditi con ripetizioni forse eccessive.

Ma la limpida scorrevolezza dell'impostazione e della scrittura cela, come si è detto, una sensibilità pronta e acuta, una sicurezza di orientamento, una visione pienamente matura dei problemi discussi. Da questo libro non può e non potrà prescindere la critica giovenaliana.

Filippo Maria Pontani

E. V. MARMORALE, *Giovenale*, Laterza, Bari, 1950, pp. 201, L. 700.

Paradossi sulla storia

In uno scritto particolarmente paradossale - *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* - Marx ha sostenuto che sino ai suoi tempi, la poesia è stata la grande colpa della storia.

Tutte le grandi rivoluzioni, cioè, si sarebbero svolte come drammi in costume. Al momento di creare nuove forme sociali, gli uomini si sarebbero impaludati da mitici eroi obbedendo in parte all'istinto in parte a un calcolo infallibile. « Così Lutero ha rivestito la maschera dell'apostolo Paolo, la Rivoluzione dal 1789 al 1914 si è drappeggiata volta a volta in Repubblica Romana e in Impero Romano ». L'apporto della tradizione sarebbe irrecusabile: « la tradizione di tutte le generazioni morte pesa come un incubo sul cervello dei viventi ». In fondo, ogni grande figura storica non sarebbe forse altro che un caso d'errore di identità.

La questione del mito nella storia diviene così la questione stessa dell'eroe: e la questione dell'eroe, quella della sua resurrezione. Se i morti rimanessero morti e non potessero rifare ciò che un giorno hanno fatto, non ci sarebbero più un sol eroe e un sol mito capaci di sottomettere all'uomo il senso dell'epoca. Ora per l'eroe la trama della storia è stata scritta una volta per tutte e fuori tempo, e agire storicamente significa per lui interpretare una scena intemporale che è già stata inscenata altra volta. Quando Marx parla del « risveglio dei morti » nelle varie rivoluzioni si riferisce a una specie di demoniaca possessione della società, a un cambiamento spontaneo d'identità, in una parola, all' invasione delle generazioni morte ». Truccandosi da « romani redivivi » i borghesi francesi divennero capaci di « mantenere la loro passione all'altezza della grande tradizione storica ». Ma pur ripetendo stile e costumi romani, essi « adempirono al compito della loro epoca, il compito di liberare e di costituire la società borghese moderna ».

Ed è qui, in questa rivelazione degli uomini a se stessi proprio attraverso ciò che dovrebbe più alienarli da se, che Marx addita la profonda ironia della storia: una ironia, però, puramente soggettiva, relativa, cioè alla solo coscienza umana e non al processo storico in se stesso.

Questo smascheramento e capovolgimento non riguarda che l'azione degli eroi individuali i cui atti producono effetti esattamente contrari agli effetti sperati, ma per le classi, la cui vita si prolunga indefinitivamente, nessuna situazione storica è reversibile. In tal modo nella dialettica statica della tragedia greca entra il principio dell'evoluzione con il « salto brusco » dell'evento imprevedibile. Nel teatro classico il cambiamento di fortuna non poteva essere che una « virata in senso contrario ». Qui il cambiamento di fortuna significa l'entrata in un mondo nuovo. Dalla « grande tragedia storica » esce cioè il « passo in avanti » che non è preparato soltanto da degli atti, ma anche da quelli che si potrebbero chiamare gli avvenimenti interni, quasi sempre microscopici, invisibili e per sè indegni della scena »: l'aspetto organico, cioè, delle condizioni e dei rapporti creati dalla lotta di classe ». Mentre quindi gli eroi non cessano di ripetere il passato come se interpretassero una trama eterna, il tempo entra nel loro dramma sotto la forma d'una modificazione continua della situazione.

In tal modo Marx, spogliando le azioni dei morti resuscitati del loro carattere d'assoluto magico e rendendo l'eroe relativo alla situazione storica, pur ammettendo il mito nella storia, non gli permette di modificarne la orientazione. E sottolinea il carattere storico e relativo dell'eroico, col contrasto che stabilisce tra la ripetizione della tragedia e la ripetizione della farsa, definita da lui come ripetizione d'una ripetizione. Secondo lui: « tutti i grandi fatti e le grandi figure d'importanza storica mondiali si incontrano per così dire due volte... la prima traggono spicco dalla tragedia, la seconda dalla farsa ». Lo stesso atto e lo stesso eroe riappaiono a un'epoca differente passano, per effetto del relativismo storico, dal grande al piccolo, dal serio al grottesco. Così, in Luigi Bonaparte i francesi « non hanno solamente una caricatura dell'altro Napoleone, è l'altro Napoleone stesso caricaturato, tale e quale egli apparirebbe inevitabilmente a metà del secolo XIX ». Il mito, dunque, non può cambiare la storia; al contrario, la storia eleva o degrada il mito, l'utilizza o lo rigetta.

Nel dramma della storia secondo Marx perciò, l'eroe e il suo atto dipendono da un più vasto intreccio, e precisamente da quel cambiamento che conduce da una forma sociale all'altra. Partecipando alla storia l'uomo deve sapere che il suo atto non sarà giustificato che se inserito correttamente nel tutto invisibile della situazione storica e che, anche in tal caso, non riguarda che un momento nel processo e sarà ineluttabilmente sorpassato: il meglio in cui possa sfociare essendo un altro incominciamento.

Ma quando egli descrive l'inettitudine umana allo storico, non si riferisce soltanto al comportamento della borghesia, bensì anche a un'inadeguatezza permanente dell'uomo alla sua situazione. La poesia infatti è inevitabile secondo lui al momento della crisi. Al fondo di ogni situazione sta la poesia del suo ultimo naufragio. Per essere autenticamente storico l'uomo dovrebbe quindi essere poeta tragico. Ma l'uomo schiva la poesia del futuro che è lo scacco inevitabile della sua azione: « al momento in cui gli uomini sembrano decidersi a fare la rivoluzione in se stessi o sulle cose . . . essi evocano ansiosamente gli spiriti del passato ». Abitudine che ormai però deve essere sorpassata. Nella sua rivoluzione Marx vuole che il proletariato si sottragga decisamente al meccanismo mitico della resurrezione e della mascherata che è la poesia della storia. Invece di cedere il suo ruolo agli eroi resuscitati ripetendo un episodio antico, il proletariato andrà avanti nel proprio abito e nella propria epoca - e il dramma sarà inscenato senza costumi, senza errori d'identità o di ruolo, senza assoluto e nella piena coscienza dei limiti della lotta. « La rivoluzione socialista. . . non può trarre la sua poesia dal passato, essa non può attingerla che dal futuro ».

« Essa non può mettersi in azione prima d'essersi spogliata di tutte le superstizioni concernenti il passato. Le rivoluzioni precedenti facevano appello a dei ricordi della storia mondiale per stordirsi e ingannarsi riguardo al loro contenuto. In esse, l'espressione andava al di là del contenuto; qui, il contenuto va al di là dell'espressione ». Completa trasformazione quindi dell'epoca storica: la doppia trama dell'azione individuale e dell'azione di classe farà posto allo svolgimento unilateriale della « lotta finale delle classi: il corteo poetico dei morti resuscitati sarà sostituito da un dramma rivoluzionario realista, il dramma della azione che nasce dal quotidiano. Infine, privata dal mito, la rivoluzione proletaria sarà fatta senza passione, subendo senza alcun aiuto il patetico della storia.

Che cosa sia avvenuto di questo programma profetico in tutte le rivoluzioni dal '48 in poi lo dice la storia. L'uomo non ha certo dimostrato d'aver acquisito l'attitudine al patetico della storia: nella crisi, la sua reazione è ancora la maschera. Persino la rivoluzione russa non ha dato alcuna esemplarità in senso marxista. Essa infatti ha avuto due sorgenti, il partito e la classe operaia, due fattori, cioè, separati nell'origine, nella struttura e nella stessa coscienza. Nè Lenin nè Trotzchi nè Stalin hanno mai preteso che il partito fosse parte organica del proletariato e che fosse organizzato dalla classe stessa o costituito da essa come organismo direttore. Ed essi non hanno neppure affermato che nella sua evoluzione ulteriore la rivoluzione sarebbe stata l'atto evidente, diretto, del proletariato. Attualmente del resto l'azione storica in Russia non è affatto l'azione del proletariato ma il privilegio dei creatori « eroici » della storia. Altrettanto chiaramente la trama della storia è stata sommersa nel mito. Il personaggio di Stalin è all'origine di una variazione curiosa e significativa sul tema della ripetizione eroica. Il mito lo considera per una replica di Lenin e l'ultimo termine della serie trinitaria: Marx Engels Lenin. Nel medesimo tempo egli è Pietro il Grande e l'ultimo dei Piccoli Padri. Da una parte dunque, rivoluzione dell'internazionale socialista uccisa dalla prima guerra mondiale; dall'altra, resurrezione del nazionalismo tzarista ucciso dalla rivoluzione d'ottobre.

Tanto meno poi la storia ha cessato di subire la suggestione della poesia nelle altre nazioni. Quasi tutto il mondo negli ultimi trent'anni ha creduto negli eroi e gran parte continua ancora a credervi. Però i miti del XX secolo non « procreano » delle forme nuove e i loro eroi non sono più i portavoce e gli interpreti d'una nuova identità storica in corso di rivelazione. La nostra epoca è un'epoca di crisi e d'una crisi che non può essere scongiurata con una duplicazione magica del passato. Invano si resuscitano i morti di tutti i tempi. Non si arriva a sorpassare eroicamente i limiti del « contenuto storico »; si mescola « l'incubo » con la « sobria realtà ». Per Marx, egheliano, sarebbe stato inconcepibile che una situazione storica non finisse per produrre il suo vero protagonista. Ma è la realtà, e, del resto la restituzione delle identità è la condizione prima dell'azione storica.

c. f.

Roma, 8. — Leni Riefenstahl, la nota regista e attrice tedesca, famosa specialmente per la realizzazione del lungometraggio a colori sulle olimpiadi del 1936 è stata scritturata, informa *Cine Attualità*, dalla Capital Pictures per la realizzazione di un colossale film che verrà girato in Italia con il sistema agfacolor.

La Riefenstahl è già giunta a Roma e, dopo aver compiuto una visita ad alcuni studi della capitale, si è immediatamente messa al lavoro per l'approntamento del film che inizierà tra breve.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA
SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 37 - ROMA, 24 SETTEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63946

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA STORIA NON OBBLIGA?

Verso la fine d'agosto, alla Sorbona, si inaugurava il IX Congresso internazionale di scienze storiche, con quei discorsi d'occasione che la cerimonia comporta e nei quali, di solito, gli oratori non si propongono che d'esser messaggeri di cortesia. In uno di questi discorsi abbiamo trovato tuttavia, tra cromate parole ospitali, qualche concetto che può suggerire alcune riflessioni. L'oratore — un ministro — nel cercare di definire i rapporti tra storia e politica faceva squadrare il suo foglio prima di tracciarvi il disegno, al Thiers e al Voltaire, i quali delimitavano la bianca superficie con un bel rettangolo. Il lato minore di esso era tracciato dal Thiers: « Io ho per la missione della storia un tal rispetto che il timore di allegare un fatto inesatto mi riempie di una sorta di confusione ». A commento di questa confessione, l'oratore aggiunge: « I maligni dicono che parlando così il Thiers parlava da storico, ma che lo stesso Thiers quando parlava come uomo pubblico, non sentiva sempre di fronte alle inesattezze la stessa confusione ».

Evidentemente il Thiers non aveva lo stesso rispetto per la missione della storia e per quella della politica, cioè rispettava se stesso come storico dalla bianca coscienza, e non rispettava l'uomo politico ch'era il signor Thiers dalla coscienza fuligginosa. Teorizzato codesto comportamento dà origine a questa sentenza: « La storia non obbliga ». E così, della storia consigliera di principi di cui parlava Bossuet, della storia maestra della vita di cui sermoneggiavano i nostri nonni, non val più la pena far discorso. La storia non obbliga.

Ma che cosa obbliga ormai? Non obbliga la politica: quella politica per la quale la maculata coscienza del signor Thiers non sentiva confusione se le urgeva di mettere in commercio alcune cose inesatte.

La storia non obbliga. La politica non obbliga.

Che si vuole oggi dalla storia? « Che si preoccupi di comprendere e che da cronologica diventi logica ». E queste son parole: vaghe parole. Se la storia non obbliga, perchè dovrebbe obbligare la logica della storia? « Niente è più delicato quanto conoscere le correnti profonde, le preoccupazioni intime, i compiti e i tormenti di un'altra epoca. I fatti restan gli stessi, una rivoluzione antica sarà interpretata differentemente da Bossuet, Guizot, o un marxista del secolo XX. L'uno ci vedrà la mano di Dio, l'altro il giuoco della democrazia, il terzo la dimostrazione della lotta di classe ». Senonchè chi vedrà in quei fatti la mano di Dio, non si servirà della propria mano di storico per falsificarli, perchè sa che la storia di quei fatti obbliga.

L'altro lato del rettangolo, dicevamo, è stato tracciato dal Voltaire. Ecco le sue parole: « Per scriver bene la storia, bisogna esser in paese libero ».

Certamente. Ma la sentenza è monca. Basta davvero essere in un paese libero per « scriver bene » la storia? Un settario, un fazioso, un fanatico, un infatuato, in un paese libero, scriverà la mala storia dei suoi risentimenti, delle sue ire, delle sue vendette. Il vero paese libero è stato e sarà sempre il paese della propria anima, e per scriver bene la storia, occorre che l'anima di chi la scrive sia un libero paese.

Non certo guardano a paese libero, gettando lo sguardo al loro intimo, quegli storici per i quali i fatti sono tutti pesati sulla loro bilancia politica, la quale li fa veri o falsi, nobili o turpi, eroici o vili. Oggi, per esempio, storici di un certo valore violentano il passato e lo mettono a tortura per averne confessione e accusa contro il cattolicesimo. L'ossessione, l'idea fissa, toglie a costoro la libertà d'indagine e di giudizio e dà agli accadimenti un volto unico, una maschera troppo uguale per non esser ridicola. Ci sono storici che aspettano centenari di eresiarchi, di apostati, di nemici della Chiesa come feste di famiglia. E per queste feste hanno pronti doni, brindisi e discorsi. Si son costruiti costoro dei meccanismi mentali che generano correnti convulsive, ogni qual volta il cattolicesimo è in questione. E mentre in questa singolarissima posizione le loro parole hanno suono rauco di gole adulte e già logore, il loro animo è infantile come dimostra la loro impaurita fantasia che crea mostri spaventosissimi e malignissimi. La storia non obbliga. Ecco forse la ragione di questa immaturissima e angosciata parzialità che si contorce in giudizi piccini per logica, enormi per vilipendio.

Come può davvero uno studioso mulinare continuamente la sua spada di legno per tener lontana l'inimica Chiesa dalla coscienza moderna? E che cosa dire di un ragionare che di una Istituzione che dura da duemila anni segna quando fu viva e quando cessò di vivere, come se potesse durare ciò che non è vivo? E com'è meteorologica una concezione che decide la bella stagione della Chiesa alla fine del Medioevo, e chiama l'epoca moderna l'evo liberatosi da Roma. Per la Chiesa, Dante e Manzoni sono dell'unica sua stagione: la stagione della fede, la quale durerà fino a quando in terra ci sarà un uomo che crede in Colui che volle gli uomini fratelli.

La storia obbliga, concludiamo noi, perchè la verità obbliga. Della frattura tra coscienza ed azione, troppo il nostro tempo ha sofferto. Non possiamo sorridere, con i « maligni », del Thiers preso da confusione per un dato inesatto quando ha la penna di storico in mano, e perfettamente sereno quando la politica lo traeva verso il mulino dell'inganno. Non possiamo sorridere, perchè troppe lacrime l'umanità ha versato per colpa di coloro che hanno instaurata la politica della controverità, che oggi la fanno sussidiare persino da studiosi peritissimi nella tecnica della dotta menzogna.

La storia obbliga, perchè la verità obbliga.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

GIDE PIANGE

Ce lo racconta Mauriac, il Mauriac giovane, Claudio, insomma. « Non ho mai dimenticato quel giorno quando, prima della guerra, avevo incontrato ai Campi Elisi André Gide che aveva assistito come me alla proiezione di Marguerite Gautier. *Aveva pianto; anch'io: ce lo siam detto con un po' di fastidio ».*

Greta Garbo che muore senza frase nè gesto, con appena un trasalire del « bel volto, ancora sereno » ebbe ragione dell'insensibilità di Claudio e di Andrea.

Tutto ciò onora l'arte della Garbo. Il duro cuore di Gide si scioglie soltanto pare, quando una bella artista finge di morire. Ma la maestà della morte, di ogni morte, ha agonie talvolta terribili, e i volti devastati dalle malattie, dalle sofferenze, sono un gesto solo di schianto. Non basta la morte vera a comprare una lacrima di Gide: ci vuole una morte preparata da un regista, il quale si ricordi soprattutto di ridurre l'ombra della morte all'ombra di un sorriso.

Ci veda, chi vuole, in questa dolcificazione della morte un codificato imperio dell'arte. Non si può però giudicare offensiva un'altra tesi, e propriamente quella che stima esser la paura della morte che si para da esigenza artistica e mette una pantofola di raso al piede della nemica per non vederlo scarnificato.

Ma quando si tratterà della morte nostra non ci sarà dato di scegliere il regista. E può darsi che il sig. Claudio e il sig. Andrea, quel lontanissimo giorno, facciano una scenataccia

L'AZIONE CICLOPIGENA

Anche questa. Con una tecnica appropriata voi potete creare dei mostri. Ce lo dice il Rostand, il quale ci illustra la esperienza dell'americano Stockard che riuscì ad ottenere dei pesci ciclopi.

La sorte non certo lieta di nascere con un occhio solo in posizione mediana è toccata a quel pesce che i naturalisti chiamano Fundulus heteroclitus. *Lo scienziato americano non ha dovuto durar gran fatica per cavarsi il gusto di avere dei pesci monoculari. Un po' di cloruro di magnesio addizionato all'acqua di mare fa sì che dalle uova del* Fundulus *nascano pesci ciclopi. Troppo semplice in verità, e alquanto preoccupante. Perdere un occhio, sappiamo che è assai facile; ma ora veniamo a sapere che molto più facile è ordinare alla natura di rinunziare al suo vecchio piano, di produrre pesci con due occhi. La ciclopia può colpire anche le rane. Invece del cloruro di magnesio si adopera il cloruro di litio, e tutto è fatto.*

Azione teratogena hanno anche l'alcool ed i vapori tossici. Ed ecco una ipotesi. Polifemo fu mostro ad occhio unico o perchè con troppo alcool i suoi ascendenti spensero la sicula arsura, o perchè essi respirarono tossici vapori dai fianchi squarciati dell'Etna che in quei tempi aveva crosta più tenera, e quindi più facilmente sventrabile. Certo, dice Voltaire, se Polifemo e i Ciclopi avessero vista gente che portavano ai lati del naso un paio d'occhi, avrebbero avuto ragione di chiamarli mostri. Ma codesti mostri con due occhi avrebbero potuto far intendere per segni che il vino dell'Etna può fare molti scherzi, non escluso quello di frodare un occhio.

OCCULTISMO

Durante l'estate suole avvenire che anche le riviste e i settimanali che hanno buona fama di serietà, concedano qualcosa alla moda estiva e perdano quella austerità ch'è il loro segno di riconoscimento. Un numero speciale di una rivista assai stimata è stato consacrato all'occultismo. Un'inchiesta porta questo titolo: Parigi capitale della magia.

A che cosa si deve questa rinascita di interessi per le cose di magia? Qualcuno ha voluto sostenere che codesta campagna è rivelatrice, in quanto dimostra la volontà dei quadri responsabili di distrarre l'opinione pubblica dal vero problema angosciante che è la guerra.

L'ipotesi ci sembra peccare per soverchia fiducia. Davvero i quadri responsabili sono così attenti a non lasciarsi sfuggire anche un'occasione minima per attuare il loro programma? Mobilitare la ciarlataneria può essere talvolta produttivo. Ma in questo caso la ciarlataneria, ci pare, si mobilita da sè. C'è anzi un certo clima che favorisce questa mobilitazione spontanea, ed è appunto il clima estivo. L'ozio delle spiagge e dei monti prima d'essere il padre dei vizi è il padre della ciarla. Affinchè la ciarla non cada per abbassamento di tensione e non si esaurisca per squallore di trovate, una tecnica della ciarla, viene a soccorrerla. Ora la tecnica della ciarla è appunto la ciarlataneria, la quale come ogni tecnica utilizza ciò che ha, e nel nostro caso quella credulità che scarta i misteri veri, per dilettarsi in quelli falsi. I primi sono quelli che stimolano la ragione, gli altri son quelli fucinati dalla fantasia.

Varius

Hemingway e l'Italia

New York, settembre

La pubblicazione d'un nuovo libro di Hemingway suscita una curiosità in tutto il mondo dei lettori americani e di molte altre nazioni, dove Hemingway conta ammiratori e fanatici. In questo caso particolarmente in Italia, perchè « Attraverso il fiume e fra gli alberi » è un libro dedicato all'Italia, o meglio a Venezia, ed il primo dopo l'« Addio alle armi » che fu anche quello che dette la prima celebrità mondiale a Hemingway. Si tratta d'un ritorno ai vecchi amori, ed infatti è un libro d'amore, ma son passati trent'anni e l'autore, o il personaggio principale, che somiglia a Hemingway in molti dei suoi dispetti e simpatie, ha trent'anni di più di quando visitò da soldato la terra del Veneto, sebbene la ricordi bene e possa indicar la strada al suo autista, e dirgli da che parte della terra ferma si gode il miglior panorama di Venezia. Lo spirito e soprattutto il corpo non è più quello. Chi rivisita l'Italia è un colonnello e non un tenente, ma un colonnello di cinquant'anni, anzi, come sempre dice, metà di cent'anni (l'accento è sui cent'anni e non sulla metà). È sempre innamorato, come a vent'anni, ma questa volta ha fatto progresso, non è una infermiera la sua fiamma, ma una contessina veneziana di diciannove anni, che si piace di chiamar « figlia » anche per un certo gusto d'incesto che la parola introduce nelle loro relazioni. E il tema della novella è dato da questo senso di disperazione della vita, unito alla suprema felicità d'esser amato da una giovinetta (che è una delle migliori figure che Hemingway abbia creato); disperazione perchè il colonnello ha fatto fallimento con il primo matrimonio, e poi sa di non poter vivere. I suoi giorni son contati; potrebbe vivere facendo a meno di quella sua energia da cacciatore e da militare e da innamorato, prendendo regolarmente certe pasticche e non tracannando dodici o tredici cocktails al giorno (un critico ne ha fatto il conto esatto, ma io non l'ho riscontrato e posso sbagliarmi di uno o due), che è abituato a prendere oltre parecchi bicchieri di vino e di champagne, ma preferisce arrivare allo zenith dell'amore in una gondola di Venezia sotto una coperta da campo mentre fuori del felze infuria il vento e il gondoliere ha pena a passar sotto i ponti perchè l'acqua sale.

Se esiste in Italia, fra i molti premi letterari, uno del Turismo Italiano, proporrei che fosse dato ad Hemingway perchè da molto tempo non si è letta un'opera letteraria d'autore di grande nome che sia inspirata da un eguale amore per la terra e per l'acque del Veneto, e per la sua gente, e per i loro cibi e per i vini d'Italia. Gli americani, che in generale non vanno più in là del Chianti in fatto di conoscenza di vini (ed anche questa conoscenza è più dovuta al fatto che il Chianti si vende in fiaschi piuttosto che al sapore del vino) impareranno l'esistenza del Valpolicella e del Vesuvio secco. Si vede che Hemingway ha scritto questo libro con amore e con riconoscenza di qualche cosa che la terra del Veneto gli ha dato ora e che non ebbe certamente al tempo di « Addio alle armi ». Questa volta vien fuori un'Italia che invano si cercherebbe nel primo, un'Italia con dei monumenti. Nella storia dei viaggiatori americani in Italia, Hemingway occupava un posto speciale: l'Italia sua era senz'arte, Milano senza Duomo e Venezia senza San Marco. In questo libro appare il nome di Tiziano e San Marco viene paragonato ad un palazzo di Hollywood e la chiesa di Santa Maria del Giglio ad un aeroplano P. 47. E' un progresso. Venezia viene chiamata una città « dura », o « tigliosa », e il colonnello con il suo autista discuton un poco se sia dura e tigliosa come Cheyenne, o Casper, o Cooke City, nel Montana, o Memphis o forse come una parte di Chicago. Non conoscendo queste città, non posso dir se il paragone sia conveniente, ma debbo aggiungere che però il colonnello avverte l'autista che i Veneziani hanno buone maniere, mentre queste non si trovano in America.

•

L'America, gli americani, gli uomini politici, i generali, le donne d'America non son veramente trattati troppo bene in questo libro; e nemmeno i giornalisti o i critici e gli scrittori di libri di guerra (che son quelli che s'affrettan a guadagnar sulla guerra che non hanno mai fatta). Forse l'opinione del colonnello (o di Hemingway?) sull'America si può riassumere con quello che il colonnello dice a un certo momento: « Accidenti a tutto quello che è americano, salvo me stesso ». Il tenue racconto, che si regge su due personaggi e un certo numero di figurine o di macchiette e di schizzi che non fanno che apparir e sparire, sempre con gli stessi connotati, come maschere della commedia, è ripieno di elementi polemici, satirici, sfottenti e molto giornalistici. Chi crede che io esageri pensi che Truman viene ancora chiamato qui « quel negoziante di mode da uomo fallito » che è un improperio che abbiamo sentito mille e tre volte ripetuto e si trova ormai persino nel *Gazzettino repubblicano* di Topeka. Curioso che Hemingway, cui non manca l'arte della invettiva e dell'oggettivazione acida, sia ricorso a questo luogo comune. Eisenhower è chiamato un generale politico, un eccellente politicante. Patton è stato un povero uomo per tutta la vita. Le donne americane se son belle, poverette, vengon dal Texas e sanno a malapena [illegible] che [illegible]. Ma sanno benissimo far di conto. [illegible]. Gli uomini americani non son trattati con maggior garbo, il colonnello dice che fan uso di [illegible] che [illegible] i loro [illegible] ed hanno un effetto antivirile, son una bomba atomica a rovescio. Ma Hemingway lo dice in tono [illegible], come parlerebbe un dottore di malattie veneree.

E. HEMINGWAY

•

Il libro sembra scritto per l'Italia, tanti son i riferimenti a materia della cronaca italiana, come « l'Ordine nobile, militare e spiritoso dei Brusadelli », che costringe il romanziere a dar una spiegazione [illegible] della figura che uno scandaloso processo di Milano ha reso celebre in Italia ma non in America. Ma il procedimento di spiegazione mi par che raffreddi il movimento del racconto, che pur non è ricco di incidenti e di sorprese. Le parole considerate « non menzionabili » in inglese si trovano invece profusamente usate e una tutta la distesa delle loro lettere. A questo oramai Hemingway ci aveva abituati. Ma credo sia nuovo sentir l'innamorato colonnello menzionar con la sua contessina di diciannove anni i « gioielli » che certi soldati italiani tenevano in una scatola di fiammiferi per infettarsi ed esser allontanati dal fronte.

Finalmente vorrei raccomandare allo scrittore di curar che quando pubblica i suoi libri, dove cita nomi e parole italiane, l'ortografia e la grammatica siano rispettate come quelle dei nomi e delle parole inglese. E che quando scrive di D'Annunzio s'informi un po' meglio. D'Annunzio avrebbe saputo condurre un plotone, se non altro perchè aveva fatto il volontariato d'un anno.

Il nuovo libro di Hemingway non aggiunge nulla alla sua fama di scrittore. Però si legge sempre con un certo interesse. E si finisce senza rammarico che finisca dopo 308 pagine. Le migliori son quelle della caccia ai germani, quelle d'amore e di disperazione (ma non vorrei che venisse in mente a qualcuno di paragonarle con quelle di *Morte in Venezia* di Mann).

Giuseppe Prezzolini

FILOLOGI A CONGRESSO

Squittivano a Lucerna le anitre selvatiche, saettando veloci sull'acqua, a ridosso del ponte, il primo gettato a imbrigliare la Reuss, mentre esce impetuosa dal lago dei Quattro Cantoni. Placidi e indifferenti, in mezzo al loro tramestio, navigavano i cigni, lenti, con maestà regale, eretto il collo, lo sguardo assente teso a una meta lontana. Mi sovvenne allora dei cigni asii che l'aedo omerico vide natanti alle foci del Caistro e di quelli che Virgilio ebbe dinanzi agli occhi presso le rive del fiume materno — *ingens ubi flexibus errat Mincius* — e vidi me anitra schiamazzante nel branco dei candidi cigni: *ut argutos inter strepere anser olores...*

Anitre non siamo — poco o molto — quanti, grammatici e critici, ci affaccendiamo col peso della tarda erudizione, o col fioco ma presuntuoso lume delle vacillanti estetiche, attorno alle opere della immortale Poesia, il candido immobile cigno, che solca impassibile le acque dei secoli, fisso lo sguardo a mete quanto il tempo lontane? Pensieri d'umiltà.

La ragione di questi pensieri è che venivo proprio allora da Parigi, dove, filologi classici di ogni paese, eravamo stati proprio in quei giorni a Congresso. Nulla infatti vale tanto a dare il senso esatto dei limiti del proprio lavoro quanto il ritrovarsi con chi attende altrove al nostro stesso lavoro e ragionare insieme dell'opera comune. Passa l'opera dei grammatici e sola resta l'opera dei poeti. Vestali silenziose, i grammatici accendono e custodiscono il loro fuoco perpetuo nel santuario diroccato della antica poesia, votati ad un compito che non è forse senza grandezza, ma è certo, secondo necessità, anche se appare, ai più, oscuro e spregiato. Vi è grandezza, se pure riflessa, nell'essere interprete fedele di grandi parole e di grandi pensieri. E come potrebbe l'uomo moderno, senza una esperta guida, intendere il retaggio spirituale di età trascorse?

In questa funzione di mediatori fra l'Antico e il Moderno, di custodi di ideali umani che sono ancora la base della civiltà occidentale, sta il valore sociale e il pregio dell'opera di questi cenobiti della cultura che sono i filologi classici. La coscienza di questo compito ha dominato il recente Congresso di Parigi e gli ha dato in certo modo il suo tono.

Indetto dalla Federazione internazionale delle Associazioni di Studi classici e preparato a Parigi da un Comitato (presidente J. Marouzeau, segretario A. Dain), il Congresso si è risolto, come era da attendere, in una assise internazionale della filologia classica, soprattutto europea (meno i paesi di là dalla cortina di ferro). C'erano tutti, dai Greci agli Svedesi. Veramente gli studi classici, dal Rinascimento in qua, sono posti in un piano internazionale. La interpretazione della civiltà antica è comune fatica delle nazioni europee ed atlantiche. Si intende tuttavia come in tempi di generale « pianificazione » anche i filologi classici abbiano sentito il bisogno e la opportunità di avvicinarsi maggiormente, di coordinare le loro attività, o per agevolare il compimento di vaste intraprese che richiedono una cooperazione più larga, o per evitare quella dispersione di mezzi e di energie che risulta dal casuale coincidere delle fatiche di studiosi diversi nell'attendere a un identico lavoro. Su questo campo della cooperazione intellettuale aveva già operato, nell'intervallo tra le due guerre, la Unione Accademica Internazionale. Le si affianca ora questa Federazione che raggruppa sotto il patrocinio della Unesco, non accademie, o altri corpi scientifici, ma tutte quelle libere associazioni che nei vari paesi hanno di mira la diffusione e il progresso degli studi classici, una azione dunque analoga a quella già svolta dalla benemerita Unione Accademica, ma che si compie in profondità e che giunge, attraverso le varie associazioni private, anche agli studiosi più isolati e appartati.

Inaugurati solennemente il 28 agosto nell'anfiteatro della Sorbona (in una col IX Congresso internazionale delle Scienze storiche, che si tenne in quei medesimi giorni) i lavori del Congresso si svolsero per una settimana, sino al 2 settembre, nell'ospitale Istituto di Archeologia e storia dell'Arte di Rue Michelet 3. Il successo del congresso è mostrato dal numero degli aderenti (un mezzo migliaio). La sua importanza deriva dall'essere questo il primo largo raduno di filologi classici (non esclusi i germanici) attuato in questo dopo guerra. Riprendere le fila spezzate della collaborazione internazionale, giustificare in un mondo mutato, la propria esistenza e il proprio compito erano certo pensieri comuni a molti degli intervenuti. La nota più alta del Congresso fu toccata nella seduta mattutina del 2 settembre dedicata sotto la presidenza di Jean Bayet, al problema della parte che alla cultura classica si abbia a fare anche nell'insegnamento a indirizzo moderno. Un intervento di Regenbogen (Heidelberg) commosse l'uditorio, quando egli parlò del rinato fervore della gioventù germanica per gli studi classici e del palese fremito di consenso col quale una famosa pagina di Platone sulla giustizia (nel Gorgia) era stata accolta e sottolineata dalla scolaresca: anelito a ricostruire sulla base dei valori morali tradizionali una vita nuova ed umana in una Europa distrutta, in un paese devastato e straziato da amare esperienze e da follie sanguinose: valori ideali che non tramontano, ritrovati nella perennità della tradizione classica, lievito della civiltà occidentale. Ma prima di questa conclusiva giornata il Congresso aveva seguito con particolare consenso felici messe a punto di problemi della collaborazione internazionale. Juliette Ernst, la impareggiabile redattrice della *Année philologique* (Musa dei filologi, se è vero che le Muse sono figlie della Memoria), parlò colla competenza che le viene dall'essere al centro di una incomparabile esperienza bibliografica, di vari problemi della cooperazione internazionale e lamentò in particolare la confusione che nasce dal sorgere di periodici effimeri, e non sufficientemente specializzati, auspicando, tra l'altro, la fondazione, a Parigi, di un centro bibliografico internazionale al quale affluiscano tutte le pubblicazioni periodiche. Alphonse Dain, professore alla Sorbona e infaticabile segretario del Congresso, affrontò da pari suo il problema delle edizioni di autori classici, forte della sua duplice esperienza di provetto filologo e di esperto di quistioni editoriali che gli viene da una ventennale collaborazione alle edizioni Budé. Di altre comunicazioni e contributi particolari sarebbe lungo dire e forse alieno dalla presente occasione. Basti accennare alla partecipazione italiana, non esigua per qualità nè per numero: linguisti, archeologi, filologi, storici. Nella prima riunione presieduta da Giacomo Devoto, il glottologo Terracini riferì sul problema del sostrato mediterraneo, lo storico Mazzarino sugli imprestiti greci nel mondo romano, l'archeologo Lugli su « le grandi imprese internazionali e gli strumenti di lavoro »; s'ebbero anche notevoli comunicazioni e interventi, di Biagio Pace (su l'ellenismo italiota e siceliota negli imprestiti greci del mondo romano) e del venerando Vincenzo Ussani che prese la parola ancora una volta sui problemi della redazione di un lessico latino del basso medioevo. Tra i più assidui, colla barba fluente e la sua gran borsa a tracolla, carica di primizie e di inediti, il nostro bizantinista Silvio Giuseppe Mercati.

Qualche cosa ci sarebbe forse da rilevare circa il carattere personale della partecipazione italiana. Non risulta infatti che i nostri Ministeri abbiano avvertito la importanza del Congresso e provveduto a farvisi rappresentare da una propria delegazione e nemmeno che essi abbiano in qualche modo incoraggiato i singoli studiosi, che ne avessero intenzione, a parteciparvi.

Gli studiosi italiani rappresentavano in genere soltanto se stessi.

Anche è da notare come dall'elenco delle associazioni di studi classici aderenti alla Federazione promotrice del Congresso, il nostro Paese sia interamente assente. La ragione è che non abbiamo in questo momento una sola associazione che risponda al requisito di essere una libera società, fondata e sovvenuta da privati. Cessata è infatti (o caduta in letargo, nè risvegliata ancora?) la benemerita « *Atene e Roma* », di Girolamo Vitelli, di Ermenegildo Pistelli, di Luigi Pareti, di Ettore Bignone. Questa bandiera deve essere raccolta. Nè v'è insegna più gloriosa sotto la quale possano militare in Italia gli amici della cultura classica, sia per promuovere e propagarne gli studi nel nostro Paese, sia per partecipare colla autorità di una nobile tradizione alle grandi assise della filologia internazionale, sia, e soprattutto, per dare una voce autorevole alle esigenze di tali studi quando sono in discussione i problemi della scuola e della cultura nazionale.

Bruno Lavagnini

STORIA DEL SURREALISMO

Il dopo-guerra, nella sua drammatica vicenda, ha favorito la disgregazione di tanti miti esistenti, ed ha, per contro-verso, innalzato innumerevoli piedistalli, su cui sono venuti ad installarsi nuovi simboli letterari.

Fra i miti al tramonto si distingue quello surrealistico, che aveva riempito in sè un ventennio di vita culturale europea. Era nato ai margini del Futurismo e del Cubismo, si era determinato con una sua inconfondibile fisonomia, dopo la fine del Dadaismo, a cui avevano partecipato attivamente André Breton, Luis Aragon e Paul Eluard, i più influenti scrittori, che si accingevano a fondare un nuovo movimento d'arte.

La genesi di questa nuova corrente letteraria (ma già i Dadaisti parlavano di una *soprarealtà*), che tutta si proietta intorno ad un « surreale », è da ricercarsi nelle avventure spirituali vissute dal Dadaismo.

Ma il Surrealismo, rivolto a discriminare l'inedito e l'ineffabile, nel suo anelito di originalità e di adesione ad un reale fuori della comune e piatta realtà, avrà anch'esso un'esistenza limitatissima; infatti, entra in crisi fin dal tempo del Secondo Manifesto, che si incaricava di mescolare fra loro attività pratiche con atti teorici dello spirito.

Ma già il Dadaismo (e peggio ancora il Futurismo) non disdegnava l'azione, nel suo tendere a disegnare il progetto di un'arte, che doveva essere vita.

Si delineava, fin da allora, l'ardua formula di un'arte-vita.

Il Surrealismo, a sua volta, mentre esprimeva la necessità insopprimibile di una poesia pura, non tralasciava di proclamare le sue tenerezze per la politica. Quale mai parabola esso andava descrivendo, senza magari accorgersene!

Ma la crisi si aggravò ancora più, quando Breton volle teoricamente dimostrare la coincidenza fra arte e politica e aderì senz'altro alle idee comuniste. Prima di lui, anche André Gide aveva inneggiato alla Russia sovietica. Era una moda parigina, come tante altre? Era un'ingenuità politica?

Breton vedeva affinità sorprendenti fra l'arte, libera da ogni legame tradizionale, disincagliata da tutti i ceppi retorici, e la prassi marxistica. Il bolscevismo, nel suo annunziarsi, esercitò non trascurabili influenze sugli autori di educazione democratica e razionalistica. Parigi rappresentava pur sempre la capitale di quel paese, che aveva celebrato la dottrina di Cartesio e dell'Enciclopedia.

André Breton non aveva molto faticato, dati i suoi precedenti, ad autodefinirsi comunista. Ma gli eventi precipitarono di colpo o ebbero impensati sviluppi: e l'avventura di Breton durò pochissimo, come breve durata aveva avuto l'esperienza morale di Gide. Entrambi questi scrittori voltarono inorriditi le spalle al Comunismo.

Giorni assai tristi si preparavano per la Francia, dopo l'anno di grazia 1940. La sconfitta prima e l'invasione tedesca dopo, con le loro disastrose conseguenze, dispersero i letterati e gli artisti.

Ma Eluard, con altri, organizzò la resistenza alle truppe germaniche; trascorse quindi una vicenda durissima. Da poeta ad uomo d'azione.

E' chiaro che l'itinerario surrealistico non presenti più dubbi. Terminata la guerra, Eluard, d'accordo con Aragon, si è poi dedicato completamente alla politica militante.

Il suo è divenuto un impegno, che travalicava la mera esperienza poetica. Non è bastata più l'istanza surrealistica: si è aggiunta ad essa la richiesta di un integrale Marxismo.

Il modulo di una « Poesia della resistenza » è legato ad un *engagement* di natura politica. Con Eluard, prima ancora che con gli Esistenzialisti, si determina il bisogno di una *littérature engagée*.

Ma Sartre non è meno compromesso moralmente, sebbene egli sia estraneo ad un vero e proprio impegno politico.

Del resto, l'odierna narrativa francese, con la sua tendenza a riprodurre fatti di cronaca, si vota anche essa ad una forma obbligata di letteratura.

Ma Eluard ha cercato di conferire alle sue esigenze individuali una giustificazione teorica. « Per me, egli dice, tutto è politica. Come potrebbe essere diversamente? Il poeta non può esimersi dal suo più vero compito: essere parte attiva nella lotta per la vita. La poesia riflette il mondo, la società nei suoi differenti aspetti. Il poeta non può che essere uno specchio di quanto gli accade intorno ».

Sono teorie che menano, come quelle futuriste, alla confusione di arte e vita: al panestetismo cioè. Ecco i risultati ultimi del Surrealismo, a cui rimandava il Primo Manifesto sovratutto.

Eluard polemizza ora contro l'arte pura, contro Valéry: e contro anche la « purità poetica », di cui discorreva l'abate Bremond.

Afferma ancora Eluard, a maggiore conferma dei suoi concetti teorici, in contrasto con la gratuità dell'arte, che è disinteressata, secondo la stessa opinione di Gide: « Il poeta si confonde con un essere, con una società, prende costantemente il posto degli altri, di quelli cioè che egli esprime. E' qua che si pone il problema della sincerità, in quanto non si può fare un gioco poetico di sola intelligenza. Se il poeta assimila l'entità dell'oggetto, dell'essere, della società, di cui parla, non può non essere che sincero. Il grande segreto è amare gli uomini: solo a questa condizione è possibile esprimere l'essere ».

Si avverte un lieve motivo esistenzialistico, appena appena annunziato. Non si tratta certamente dell'Esistenzialismo tedesco, alquanto massiccio e grave, ma di quella corrente esistenzialistica che, nella Francia odierna, ha trovato rappresentanti tipici in Sartre e Camus.

Dunque, Eluard invoca una letteratura impegnata moralmente. Egli

(Continua a pag. 8)

Francesco Bruno

Recenti studi sulle fiabe

I. - In America.

Non si meravigli il lettore se, per compiere questo rapido viaggio attraverso la recente produzione americana nel campo del folk-lore, dobbiamo partire da Helsinki.

Gli studiosi finnici sono, da tempo, altamente apprezzati per le loro ricerche sul patrimonio narrativo tradizionale dei vari popoli. Così, è ormai largamente noto il « metodo finnico », fondato da Julius Krohn e continuato da suo figlio Kaarle e da numerosi seguaci e perfezionatori, fra i quali ricorderemo almeno Anti Aarne e Walter Anderson: tale metodo consiste nello stabilire l'area di diffusione delle fiabe (area che talora è vastissima e abbraccia più continenti) per ricostruire le forme normali proprie delle singole aree, e risalire, attraverso tali forme agli archetipi, supposti come composizioni già in sè compiute e aventi ciascuna un unico autore: perciò è detto anche metodo geografico-storico.

La maggior parte di queste ricerche di carattere comparativo ha visto la luce a Helsinki nella pubblicazione periodica « Folk-lore Felows Communications » (abbreviata con la sigla F.F.C.) che ha già oltrepassato il centinaio di grossi fascicoli.

Orbene, già nel 1928 accanto a uno dei maestri della scuola finnica, Anti Aarne, troviamo un nuovo studioso, Stith Thompson, in un lavoro nato dalla loro collaborazione, che porta il titolo « The types of the Folktale » e che può considerarsi come preparatorio della grande opera in sei volumi, a cui è legato il solo nome del Thompson: « Motif Index of Folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myts, fables, medioeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends ». (Bloomington, Indiana, dal 1932 al 1936). Una testimonianza di questa collaborazione finnico-americana può vedersi nel fatto che questi sei volumi, stampati in U.S.A. figurano anche come fascicoli delle « Folklore Fellows Communications » di Helsinki.

Opera di consultazione estremamente utile, questo Indice dei motivi del patrimonio narrativo popolare, classifica e presenta in un grande quadro sistematico i motivi e i temi di tutte le fiabe e favole e saghe e leggende di tutti i popoli del mondo, con precisi riferimenti bibliografici alle singole raccolte che contengono i testi. Sicchè, chiunque, in pochi minuti, può avere esatta e piena notizia della diffusione di un determinato motivo fiabesco o leggendario e rintracciare le varie redazioni finora pubblicate. (Una copia di questo Index si trova anche alla « Vittorio Emanuele » di Roma).

Come ogni cosa umana, anche quest'opera è tutt'altro che perfetta, e non sono mancate autorevoli critiche sul modo con cui è stata ideata e attuata: mi riferisco particolarmente alle osservazioni del massimo folklorista francese, Arnold Van Gennep, il quale rilevava: « En theorie pure, ce système est rationel; dans la pratique, les termes descriptifs disparaissent pour être remplacés par des sigles compliquées » (*Manuel de Folklore français*, t. IV p. 667). Egli citava, tra gli altri, l'esempio del motivo di *Pelle d'asino* che « sembra essere il D. 721, oppure il K. 521, I, oppure anche l'H 61, o infine il D. 531 ». Per quel che riguarda l'Italia, il materiale di cui è stato tenuto conto, è scarso in confronto di tutto quello che si conosce; e varrebbe veramente la pena di integrare e di adattare il Motif Index alle nostre condizioni ed esigenze, compilando un indice particolare per i motivi delle fiabe tradizionali italiane.

Ma in un'opera che spazia in così largo orizzonte e che per la prima volta ha risolto il difficile problema, imperfezioni di metodo e lacune su questo o quel particolare sono ben comprensibili: tutto sommato, essa rimane un indispensabile e prezioso strumento di lavoro, e segna una delle più luminose tappe nella storia dei nostri studi.

Con tale preparazione e con tali basi, Stith Thompson, forse più di qualsiasi altro studioso, era in grado di darci un trattato sulla fiaba. E' dunque con la più viva soddisfazione che abbiamo visto apparire nel 1946 il suo volume « The Folktale » (The Dryden Press, New York), che costituisce un completo e aggiornato manuale per lo studio del patrimonio narrativo di tutti i popoli.

L'interesse che la fiaba continua a destare in una larghissima sfera di pubblico in tutto il mondo, dai ragazzi agli studiosi di antichità classiche e di mitologia, dagli etnologi ai romanzieri, dai musicisti ai cineasti, ci fa ritenere opportuno fornire alcuni particolari su quest'opera, sì da permettere anche a un lettore non specialista, di formarsi un'idea dello stato attuale degli studi sulla fiaba e delle diverse teorie che tengono il campo nell'interpretazione dell'origine delle fiabe.

L'opera si divide in quattro parti. Nella prima, brevissima, l'A. mette in luce l'universalità della fiaba e ne caratterizza le forme (racconto, novella, storia di fate, storia eziologica o *pourquoi story*, storia di animali, mito, saga, leggenda, etc.).

Nella seconda parte, che porta lo inatteso titolo « The folktale from Ireland to India », il Thompson studia i principali aspetti che la fiaba presenta nei vari Paesi di alta civiltà, attraverso l'esame comparativo di numerosi motivi e temi fiabeschi, come per esempio gli avversari e gli aiutanti soprannaturali, le prove e le imprese del protagonista, le magie e gli incantesimi, le « tre parole », etc. Uno speciale capitolo è dedicato alla fiaba nelle antiche letterature, egiziana, assiro-babilonese, greca, latina; e un altro alla diffusione dei motivi fiabeschi propri del mondo indo-europeo negli altri continenti. La terza parte invece è dedicata allo studio del patrimonio narrativo tradizionale di popolazioni di cultura primitiva, e precisamente degli Indiani dell'America settentrionale, con particolari capitoli dedicati ai miti della creazione, ai racconti in cui il protagonista si trae d'impaccio o raggiunge lo scopo con strattagemmi, gherminelle, furberie, ed altri temi fondamentali come quello del viaggio nell'oltretomba, ecc.

La quarta ed ultima parte, infine, è una sintetica ma chiara rassegna storico-critica degli studi sulle fiabe e sulle varie teorie che da oltre un secolo si sono succedute o tuttora si affrontano nella spiegazione dell'origine delle fiabe. Speciali capitoli riguardano l'organizzazione internazionale degli studi, i modi di raccogliere e classificare questo patrimonio narrativo, le vicende delle singole fiabe attraverso il tempo e infine un aspetto su cui le più recenti concezioni del folklore pongono l'accento in modo particolare: « The folktale as living art », la fiaba compresa come perenne rinnovarsi dell'arte del raccontare presso gli umili narratori, e specialmente, da noi, presso le vecchie favolatrici, le care nostre « nonne Lucie » di un tempo che sembra così lontano. Il problema discusso in questo capitolo — che costituisce il vertice a cui tende tutta l'opera del T. — meriterebbe da solo un'ampia trattazione, anche in rapporto alla soluzione che di esso ha dato il Croce in una recente critica al volume di uno studioso russo, V. Ja. Propp, del quale ci occuperemo in un prossimo articolo. Ma qui la discussione resterebbe sacrificata.

Il volume del Thompson si completa con due appendici bibliografiche su i principali studi e le più importanti collezioni di fiabe, e con tre indici (1,

(Continua a pag. 8)

Paolo Toschi

Roma: Mostra Internazionale d'arte sacra — Francesco Nagni: « Dormitio Virginis »

ARTE SACRA
NELLA MOSTRA ROMANA

II.

Com'era da attendersi, la Mostra Internazionale d'Arte Sacra è diventata un poco un agone di incruente ma vivaci dispute artistiche e già da questo fatto si può intuirne l'importanza. Il problema dell'arte religiosa è infatti tra i più attuali e viene a cadere proprio in un tempo in cui l'arte stessa, esasperata in una negazione assoluta della figurabilità del mondo, si isola nella creazione di « oggetti » distaccati e ineffabili, prodotto intellettuale ed esoterico nella formulazione d'un linguaggio « astratto ». Non è affatto casuale, perciò, che la Chiesa, nelle sue esigenze più illuminate, si rivolga agli artisti, ai « veri » artisti ormai e non ai « falimmagini » (come si diceva un tempo) per avere sugli altari e lungo le pareti delle nuove costruzioni delle opere d'arte che sappiano narrare e rappresentare i secolari temi religiosi di cui è intessuta la sua vita: ciò, in fondo, è frutto d'una generale istanza di contenuto espressivo e di ritorno alla « figurabilità » di cui l'uomo moderno sente l'esigenza, tanto è vero che anche in campi del tutto opposti si va ricercando una rinnovata chiarezza di espressione che sia in grado di nuovo di parlare a tutti, senza complicazioni intellettualistiche.

Forse che la vita moderna è, in se stessa, più povera d'un tempo di valori espressivi, o la Fede ha perduto il mordente negli uomini, pur doloranti dopo tante esperienze, e non si sanno rivivere gli eterni soggetti dell'iconografia sacra con nuovo spirito e linguaggio moderno? Ma poi, chi si lamenta dei vincoli tematici o rituali richiesti dalla Chiesa, mostra di non conoscere la storia dell'arte dei grandi secoli o di dimenticare la vitale dialettica, sempre in atto, tra la libertà fantastica dell'artista e le esigenze dei committenti: da questa dialettica, rammentiamolo bene, solo i mediocri e gli inetti sono usciti mortificati nella loro individualità: gli artisti veri hanno persino trovato modo di rinnovare o scoprire nella loro arte motivi insospettati di ardimento e di felice fantasia, proprio a paragone di tali esigenze di limitazione.

D'altra parte la Mostra Internazionale d'Arte Sacra è lì a provare che l'accoglienza di ardite forme pittoriche e plastiche da parte del Clero è, oggi, infinitamente più larga e consapevole di qualche tempo fa; effetto dell'aumentato interesse per la cultura artistica e per i problemi dell'arte moderna, che non sarà mai abbastanza lodato e incoraggiato fra i religiosi ai quali incombe la grave responsabilità della tutela di capolavori insigni del passato e della valorizzazione illuminata di quanto di meglio produce l'arte nostra.

L'aver fatto precedere la sezione italiana da un gruppo di opere ottocentesche non è stato, in questo senso, un male: a parte le riflessioni che si possono fare su alcune di queste pitture o sculture, nasce, spontaneo, il paragone tra le solitarie affermazioni di scultori e pittori ben conosciuti che si studiavano di spezzare il cerchio chiuso d'una tradizionale decorazione chiesastica immobilizzata nell'accademismo e una ben più libera e viva articolazione di problemi nell'arte di oggi. Semmai, il pericolo della nuova arte religiosa è quello di equivocare tra spontanea adesione al primitivismo e pigra imitazione, favorita da un gusto eclettico purtroppo ancor vivo, qua e là nel campo dell'arte sacra.

Se, anche di fronte ai temi religiosi, l'artista non si propone soprattutto e fortemente il problema di esprimersi, « secondo se stesso » se, insomma, non sente di dover fare i conti con la propria coscienza artistica, la crisi è inevitabile e avremo di quei prodotti imitativi, più o meno indovinati (ma sempre di riflesso) che popolano anche la sezione italiana della Mostra, ma assai più quelle straniere.

Volentieri si concede che, proprio nel nostro tempo così tormentato e proteso verso forme di ingenua semplicità, sia quasi fatale che anche gli artisti più complessi si rivolgano a quegli esemplari di austera grandiosità che ci offrono la scultura e la pittura del Duecento e del Trecento: ma questo pericoloso richiamo deve essere filtrato attraverso il gusto individuale e deve fermentare utilmente soltanto nella sfera « morale » come un richiamo all'essenziale e all'assoluto, di fronte all'imperversare del moderno decorativismo; e allora ci chiediamo: « Quanti sono in grado di guardarsi dentro con tanta limpidezza? » E, anche qui, è questione di cultura artistica e di consapevolezza espressiva; come vorremmo che tanti fondi-oro, tante crudezze o calligrafie di disegno, tante deformazioni « a freddo » cedessero finalmente il passo ad una parola schietta e sincera, nella quale riconosceremmo l'artista, quello stesso incontrato nelle tele o nelle sculture delle Mostre nazionali e individuali.

Ma ormai, sulla china delle osservazioni di carattere generale rischieremmo di dimenticare un rapido giro alla sezione italiana della mostra nella quale si ritrovano artisti ben noti e tutt'altro che « specializzati » nell'arte religiosa. Carrà, Casorati, Ferrazzi, Rosai, Funi, Carena o tra gli scultori: Martini, Manzù, Prini, Crocetti, Monteleone, Coccia, Nagni, Berti, non hanno legato il loro nome a particolari opere religiose, anzi sono piuttosto ben conosciuti per una loro salda individualità emersa attraverso esposizioni e opere di grande respiro.

Tuttavia, proprio gli artisti più noti, tranne alcune eccezioni che confortano, si sono presentati a questa mostra (non è giuoco di parole) con poca fede. Sembra che non abbiano troppo creduto alla necessità di figurare in una simile rassegna con il meglio della loro produzione; vogliamo anche credere che alcuni di loro meglio ci appaiono negli affreschi, nei mosaici, insomma in opere che qui non potevano figurare e che la necessità di presentare una sola opera d'arte per ciascuno abbia tolto, ad altri, la possibilità di presentarsi in forma migliore; ma crediamo anche alla troppo diffusa abitudine del cosiddetto « biglietto da visita » inviato tanto per non mancare. Questa era, invece, l'occasione per affermare il proprio « credo » artistico e testimoniare della validità dell'arte nostra anche di fronte alla tematica religiosa.

Sia come si voglia, non sarà dalla volutamente umile e solitaria « Deposizione » che giudicheremo l'arte di Carrà; mentre la « Crocifissione » di Casorati, nel suo impianto largo e paesisticamente indovinato ha bellissimi brani pittorici nelle compatte e doloranti figure.

Tra le molte opere e studi che Ferruccio Ferrazzi avrebbe potuto scegliere, egli ha preferito esporre qui quella « parola di Cristo » che anni fa vedemmo alla « San Marco » in una sua mostra personale: quadro tutto acceso dai fuochi del tramonto e composto con arditezza nuova; ma in parte sfocato e sfocato nella materia pittorica. Già nota e sempre piuttosto calcinosa nel colore la « Deposizione » di Carena: gustosamente arcaica, invece, la « Sacra Famiglia » di Ceracchini.

Mirove pitture e sculture contribuiscono al vivo interesse dell'esposizione: per la scultura Nagni, con la « Dormitio Virginis » che ben conosciamo da anni, ha fissato un momento delicato e sensibile della sua arte: di sapore cinquecentesco è un « San Sebastiano » del Minerbi, come Selva, nella Madonna e Bimbo: più libero e moderno nella plastica è Monteleone, nella « Deposizione nel sepolcro » bassorilievo ove i richiami ad Arnolfo di Cambio si inseriscono assai bene nel severo insieme; suggestiva la « Morte di S. Benedetto » di Romano Vio, nella sua semplicità.

Vi sono poi pitture sensibilmente moderne che giungono ad inserire il « momento religioso » in un felice problema d'arte: Arturo Checchi nel pittorico « Presepe », soprattutto Rosai nella commossa « Crocifissione » e Perotti che ha dipinto un quadro « Gesù nella strada » di ardita e attualissima concezione che segna, a nostro parere, un punto importante nella risoluzione moderna del problema della pittura religiosa; nella abbacinata strada di periferia che conduce ad un gazometro solo ai bimbi che giuocano appare, nel biancore circostante, Gesù: essi lo guardano tra curiosi e stupefatti; la breve tela, che potrebbe anche diventare un affresco, è pervasa d'un puro e autentico lirismo. Anche Avenali, nel « Cristo deriso » è efficacemente disadorno e drammatico, come Maldoli, invece, è semplice e dolce, senza svenevolezze, nel suo « San Francesco »; come scossa, invece, da moderna nervosità è la composizione, assai indovinata, di Valerio Fraschetti.

Qualche pittore maturo sembra essersi rinvigorito a contatto col tema religioso: Barrera, per esempio, in una « Stazione di Via Crucis » ma in modo particolare Orazio Amato che ha dipinto un « San Francesco che parla ai contadini » su un breve poggio, nella giusta misura del suo mondo campagnolo, soffuso d'una autentica e classica bonomia.

Valerio Mariani

Rcma: Mostra Internazionale d'arte sacra: Carlo Carrà – Deposizione

Roma: Mostra Internazionale d'arte sacra: G. Ceracchini - Sacra Famiglia

ARTE DECORATIVA

E' uscito in questi giorni il famoso Annuario dell'Arte Decorativa 1950-51, *pei tipi di* The Studio, *a Londra. E' una pubblicazione tremendamente diffusa nei paesi di lingua inglese: per questo fatto si potrebbe quasi desumere ch'essa costituisca una rassegna internazionale dell'arte decorativa contemporanea, il suo consuntivo annuale. Vi contribuiscono infatti artisti di tutte le nazioni: finanche l'Australia, finanche il Sud-Africa. Solo l'Italia vi è assente, come conseguenza, è facile intuirlo, di qualche pietoso equivoco o malinteso. Quattrocento illustrazioni e 16 tavole a colori: una bella realizzazione, oltreché una bella fatica.*

Si dovesse dire, di anno in anno, impercettibilmente, si riscontrano sempre più accentuate le universali tendenze alle semplificazioni lineari, specie nell'architettura cosiddetta funzionale, dominata qui dalle abitazioni campestri, e isolate, delle periferie urbane. Si direbbe un'evoluzione che avvenga inesorabilmente a ritroso: dall'appariscente allo scarno: dalle sofisticazioni, alla pacatezza dello spirito.

Vi è palese l'influenza dominatrice dei costruttori del Nord: specialmente svedesi e danesi; i quali, prescindendo da ogni scrupolo estetico, nell'abitazione moderna, sembrano preoccupati d'erigere mausolei refrattari alle intemperie, e simultaneamente catturare il massimo di luce e di raggi solari; che sono correttivi climatici molto più impellenti che da noi, e quasi antitetici ai nostri. Vi si vedono infatti balconi esili come salotti che sporgono da edifizi esili e striminziti, e col centro di gravità alquanto compromesso. Però negli interni, tutto sembra riscattarsi in quella sobrietà di adattamenti e accostamenti imperniati sul rustico e popolaresco, come provengono infatti dalla Svezia e dalla Danimarca, e un poco anche dalla Finlandia. Complessi di paesi freddi, ansiosi di crearsi il loro minuscolo paradiso nella domesticità del focolare, di fronte all'inclemenza prolungata della natura.

A giudicare da questi esempi, l'utilitarismo dell'architettura, sembra si vada sempre più innestando a presupposti sociali, quanto agli agglomerati urbani; mentre nella casina isolata, si tiene più conto della libertà fisica e delle esigenze biologiche riservate più che altro all'infanzia. L'oppressione dei vuoti murali, abolite le finestre e sostituita da immense vetrate, per cui il sole è invitato a penetrare e vivificare le cose, e il panorama circostante uno può anche goderselo dal tepore della casa; e perfino illudersi dal suo salotto di vivere all'aperto, come un perfetto naturalista. In un certo senso, quindi, l'architettura viene asservita a un concetto scientifico della sanità; l'interno è sottomesso al rustico aggraziato, fatto di ingredienti essenziali. Tali sono i criteri che i due compilatori dell'opera, più o meno deliberatamente, hanno voluto mettere in risalto.

Lo stesso non potrebbe dirsi dell'arte applicata, in altri campi. L'iniziativa individuale rimane, come il solito, piena d'imprevisti, sia che si svolga in Lapponia, sia che si realizzi in Sicilia, tenuto conto delle inclinazioni stilistiche diverse. Un ninnolo, un soprammobile, sono già creazioni che mal si prestano alle diffusioni numeriche e recano i segni molto evidenti dell'espressività dei rispettivi autori; rimangono insomma delle specializzazioni esclusive. Nella vetreria, nel cristallo, nella ceramica, l'eclettico è sempre inedito, e tutto obbedisce ai puntigli, ai capricci, agli sfoggi della fantasia; che crea le grandi differenziazioni.

Naturalmente, i nordici sono i grandi smussatori della fantasia. Nella suppellettile accettano quel che sia strettamente ragionevole, e la cui consuetudine non disturbi eccessivamente la praticità e lo sguardo. Gl'inglesi dal canto loro perdonano volentieri all'eccentrico, al bizzarro, ma raramente alle creazioni originali per sè stanti, e che sarebbero riluttanti ad adottare. Al momento di scegliere, cadono su una derivazione, una similarità, un compromesso, per non passare agli occhi degli amici, da stravaganti; che sarebbe anche quello un modo non conformista, di essere. L'opera pullula di schemi di disegno, derivati, specie nelle stoffe da rivestimento; dalla miniatura persiana, al cubismo.

Il libro lussuosamente prodotto è una accolta di combinazioni aggraziate, di una semplicità, direste, finanche astuta e lungimirante; ed è un'ulteriore dimostrazione di come, poche cose essenziali bene integrate, possano contribuire a rendere gradevole la vita.

Dall'esame di questi involucri, di queste dolcezze sussidiarie dell'esistenza, traspare una specie di rinunzia dell'esigenza umana che scarta decisamente le sovrastrutture, ma più di tutto il convenzionale, per attenersi all'essenza delle cose; e aspira a un ambiente che armonizzi sempre più col suo spirito travagliato.

Socialmente, tale rassegna, implica questo grande sottinteso: si rivolge a coloro che propendono verso una domesticità schietta e sobria (e sono moltitudini); non ai pochi privilegiati che si circondano di ambienti troppo rarefatti o artificiali o esclusivi, e che oggi sembrano dei sopravvissuti.

Gino Nibbi

DUE PASSI DEI SEPOLCRI

Pietro Giordani, critico acuto ma alquanto bilioso, qualificò i Sepolcri del Foscolo « fumoso enigma ». Veramente il carme immortale, se non è agevole alla comprensione come può essere per esempio « Pinocchio » pure a un lettore che abbia gusto e disposizione a sentire la poesia, non dovrebbe nel complesso apparire troppo difficile.

Bisogna riconoscere che qualche passo del carme mantiene ferma una certa oscurità che finora inutilmente anche studiosi di grido hanno tentato di chiarire. Citiamo ad esempio i tormentatissimi versi 25-27: ....e l'uomo e le sue tombe — E l'estreme sembianze e le reliquie — Della terra e del ciel traveste il Tempo.

I commentatori, anche i più reputati, spiegano presso a poco così: il tempo trasforma l'uomo e le sue tombe e gli ultimi aspetti delle cose o dell'uomo, e le reliquie della terra e del cielo, cioè quello che resta della terra e del cielo nel loro continuo trasformarsi.

A me però sembra che chiose di tal fatta siano più oscure degli stessi versi. Le reliquie della terra possiamo anche intenderle, ma quelle del cielo? E le estreme sembianze a chi o a che cosa bisogna riferirle?

Cerchiamo di accostarci al Foscolo, ma senza troppo fantasticare e senza pericolosi arzigogoli.

Il Poeta fu, come tutti sanno, studioso di Lucrezio, dal quale derivò anche alcune immagini. Ora il Poeta latino, nel secondo libro del « De Rerum Natura », dal verso 991 al 1001 dice:

« Tutti siamo nati da un seme celeste. Tutti abbiamo il cielo come padre comune, dal quale la madre terra riceve gocce di liquido amore, sicchè produce le nitide messi, le floride piante e il genere umano ». « Tornano di nuovo alla terra e ai suoi germi, e quello che scese dal cielo torna di nuovo ai templi del cielo ». Dunque, restituito dalla terra ciò che di questa era, tornato al cielo quello che era seme celeste, rimangono le reliquie dell'accoppiamento predetto: *le ossa*. E allora lo scabrosissimo passo diventa grandemente facile: e il tempo trasforma l'uomo e le sue tombe e le estreme sembianze (cioè i ritratti e le statue che si pongono sui sepolcri) e le ossa.

Alcuni critici sono rimasti perplessi anche dinanzi alla espressione « l'estreme sembianze ». A chi si riferisce? — si son domandati — all'uomo o alle reliquie della terra e del cielo? Non che in queste parole dovrebbe esservi difficoltà. Le estreme sembianze non possono essere che i ritratti e le statue che i vivi pongono sulle tombe, quasi a rappresentare l'ultima illusione dell'uomo, l'ultimo sforzo che noi tentiamo contro il destino per conservare qualche apparenza di quell'umanità che la natura ineluttabilmente trasforma.

Un altro passo, a parer mio ancora non ben inteso da tutti è questo: « Religion che con diversi riti — Le virtù patrie e la pietà congiunta — Tradussero per lungo ordine d'anni ».

I chiosatori spiegano su per giù così:

Le virtù civili (altri: l'amor di patria) e la pietà dei congiunti, congiunta tramandano attraverso i secoli questa religione, questo culto dei sepolcri.

Tale spiegazione, non mi pare che sia digeribile!... — *Le virtù patrie* sono le virtù tramandateci dai nostri padri. *Patrio* è un latinismo che spesso si usa in poesia e... nel giure, e significa *paterno*, dei padri. Non diciamo forse *patria potestà*? La patria dunque non c'entra. Quindi le virtù patrie sono quei sentimenti che hanno tramandati i nostri padri. E inoltre la *pietà congiunta* non può significare *la pietà dei congiunti*. Il Foscolo non avrebbe mai adoperata una frase così strana, per non dire, così ridicola. Congiunta, vuol dire unita, insieme. Sicchè i versi su riportati dovrebbero essere spiegati così: le virtù tramandateci dagli avi, insieme con la pietà che ci destano i morti tramandarono a noi questa religione, questo culto dei sepolcri.

Ettore Cozzani in un suo recentissimo e ottimo commento dei « Sepolcri », affrontando anche questo passo scabroso, se la cava con molta abilità ed eleganza, ma crede anche lui purtroppo che la pietà congiunta voglia significare la pietà verso i congiunti e cita ad esempio la pietà fraterna, materna, ecc. Ma a noi non pare che possa esservi analogia tra gli aggettivi paterno, materno, ecc. e il participio del verbo congiungere!

Patria dovrebbe essere senz'altro fuori discussione, perchè il Foscolo nella nota lettera al signor Guillon dice chiaramente che virtù patrie sono le virtù domestiche: « religione per gli estinti derivate dalle virtù domestiche ».

Vogliamo cercare un giudice più autorevole del Foscolo?...

Libero d'Orsi

● In seguito ad un accordo raggiunto con la Direzione Centrale delle Antichità e Belle Arti, a Tivoli in questo mese una artista francese riceverà il « Premio Villa d'Este », istituito per rafforzare i legami tra gli artisti italiani e quelli francesi.

RICORDO DI IORGA

Si compirà fra breve il decimo anniversario della tragica morte dell'uomo che pubblicò oltre 1300 opere, oltre 60.000 documenti storici, letterari e linguistici inediti ed oltre 10.000 articoli e che per oltre 40 anni fu guida spirituale del suo popolo. La storia non ne conosce un altro con simili gigantesche forze spirituali ed intellettuali, che abbia svolto una tale prodigiosa attività ed abbia avuto un'uguale enciclopedica cultura umanistica.

Purtroppo lo spazio non ci permette di rilevare le esperienze originarie ereditate nel sangue e nel suo subcosciente, di quelle vissute e scaturite dalla propria spontaneità e di quelle dell'ambiente e della cultura per conoscere i reconditi santuari da cui tolse la forza generatrice all'indagine del più restio di tutti i soggetti: l'io e alla ricreazione della vita storica di non pochi popoli: egli giunse poi nel 1928 alla sintesi della storia dell'umanità in 4 grandi volumi, *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*, « prodigiosamente interessante e nuova per l'ardita ricerca di grandi linee, di grandi insiemi e di grandi piani dell'umanità », come venne definita per il dottorato *ad honorem* della Sorbona.

Nato il 18 giugno 1871 nella città moldava di Botosciani, Iorga aveva imparato da sè a leggere e scrivere e dalla madre il francese e all'età di 5 anni lesse opere di scrittori romeni e francesi, ma il decisivo impulso agli studi storici è forse da ricercarsi nella lettura delle cronache moldave pubblicate dal Kogalniceanu che lo affascinarono col ricchissimo tesoro di tradizioni e con la lingua di una rara bellezza plastica: « son diventato storico, affermava egli più tardi, quando in me s'è svegliato il potere di appassionarmi per quanto è stato umano negli uomini ». Rimasto orfano del padre, doveva conoscere la più grande povertà che gli fu per gran parte della vita fedele compagna e dall'età di 13 anni veniva pubblicando regolarmente articoli. Durante gli studi liceali leggeva con crescente passione i migliori classici latini, greci e francesi in originale e opere di tante letterature in traduzione e così scaturiva un immenso allargamento d'orizzonte, « un rapido elevarsi fino ad una vera ebbrezza dello spirito che era assetato di sempre nuove cognizioni e di godimenti spirituali ». Aveva anch'egli letto romanzi in fascicoli, ma sulla sua immaginazione doveva però incidere solo la letteratura sana: « dimentico il brutto, scriveva poi, ogni elemento di bellezza fisica e morale rimane inseparabile da me ».

Allora venne conquistato dal nuovo vangelo sociale, ma questo socialismo dell'alba del suo pensiero venne sostituito da un potente amor di patria, « base indispensabile per l'amore dell'umanità », dovuto alla lettura dell'Eminescu che fu per lui « una fulminea rivelazione per le rare sonorità della lingua alla quale ogni regione ed ogni epoca storica avevano dato il loro contributo e per l'idea che nei versi eroici domina in potenti accordi religiosi per i grandi strazi dell'anima ». E di questo socialismo gli rimase « ciò che è necessario come pietà degli uomini, di ogni ramo; e tanto maggiore pietà quanto questi è più disgraziato per poter resistere al pedantismo degli intellettuali soddisfatti di se stessi e alla stupida boria della gente arrivata ».

●

Nel primo ed unico anno di studi universitari — a « questo vero prodigio di memoria, di cognizioni e di forza di pensiero e in età di appena 18 anni e mezzo » la Facoltà e il ministero fecero la rara concessione di poter sostenere tutti gli esami e la licenza in un solo anno — l'adolescente sente il bisogno di svincolarsi nella gioia della parola che è luce e mistero nello stesso tempo, e per allietare di musica il cuore pubblica una quindicina di poesie, poi una monografia sullo storico Draghici, un saggio sulla storia di un motivo poetico, « L'amore nella letteratura moderna », poi sul « Pessimismo dell'artista », sulla « Critica letteraria degli scrittori antichi », sugli « Inizi del romanticismo », sullo scrittore Creanga, autore del piccolo capolavoro *Ricordi d'infanzia*, sulla poetessa Veronica Miele, l'ispiratrice di Eminescu ed infine sul poeta Vasile Alecsandri, allora mancato ai vivi.

Ebbe poi una borsa di studio per l'Italia, ma solo per rimettersi in salute. « Una sera buia di silenzio misterioso e di fantasmi vaganti » giunge il diciannovenne con la moglie a Venezia, grande visione di bellezza, dove « il grande miracolo per me segnò, scrive poi, l'immediata, ammaliante iniziazione nella natura, nella vita e anche nella letteratura italiana ». Visitò anche Padova, Milano, Vicenza, Verona, Pisa, Firenze, Roma e Napoli, dove la sua grande scoperta fu l'opera letteraria del Verga. « Nel corso di tante e tante letture sulle letterature più diverse, nulla mi può cancellare dalla memoria l'impressione lasciatami allora, a quell'età, in quel quadro, con quell'atmosfera dalla scoperta di un'Italia rurale, di una così antica tradizione e di una novità così grande come l'ho avuta dalle pagine del solitario narratore naturalista della nuova Italia ». E' quasi certo che all'influsso del Verga debba il suo primo articolo sulla « Letteratura nazionale » la quale « deve conservare intatto il carattere nazionale e far rispecchiare la natura del popolo, come uno specchio rende la figura inalterata degli oggetti riflettentisi nel suo lucido ».

Vinto il concorso per la cattedra di latino al liceo di Ploesti ebbe una nuova borsa di studio e si recò a Parigi dove con somma gioia continuò a dedicarsi, per poter avvicinarsi ai più grandi spiriti dell'umanità, anche alle letture le quali dovevano contribuire ad integrare la sua anima cercando così di evitare il pericoloso orizzonte angusto di specializzazione. Ottenne il diploma all'Ecole des Hautes Etudes col lavoro che è tuttora fondamentale e che pubblicò nel 1893 su Philippe de Mezières, cancelliere dell'isola di Cipro ed infaticabile predicatore di crociata nel '300 e precursore della prosa francese, lavoro di storia e di letteratura ad un tempo basato su indagini anche in archivi italiani, tedeschi ed inglesi.

Per il dottorato col famoso Lamprecht a Lipsia fece un lavoro sempre di storia e di letteratura su Tommaso III, marchese di Saluzzo e autore del romanzo *Le chevalier errant* che scoperse inedito nella biblioteca di Torino.

Benchè avesse vinto il concorso per la cattedra universitaria di storia universale, grazie alle ingerenze politiche fu nel primo anno supplente della sua cattedra che potè occupare appena dal 1895 in seguito ad un nuovo concorso. Custode e difensore del lavoro scientifico universitario fece perciò scrivere una sessantina di articoli nel suo *Neamul Românesc* (1940) contro la nomina illegale, perchè senza concorso, senza lavori scientifici, del professore di letteratura francese all'Università di Bucarest riproducendo anche una lettera di Paul Hazard che espresse al prof. Chamard la sua gioia per il fatto di poter « tagliare le ali alle menzogne che circolavano riguardo a corsi tenuti da un romeno alla Sorbona e al Collège de France » (*Neamul Românesc*, 1940, n. 181).

●

Su invito del Lamprecht pubblicò la storia dei Romeni in 2 volumi, in cui il discepolo della scuola storica francese si basa sul suo ricco tesoro di documenti inediti raccolti in archivi italiani, francesi e tedeschi ed applica la teoria del Lamprecht sulle fasi spirituali nell'evoluzione di una società umana. Abbandonando la concezione della storiografia romantica e la tendenza dello Xenopol di sottomettere i fatti storici a leggi che non si possono stabilire, Iorga vi dà un'immagine quanto più feconda e più vera possibile della vita, dello sviluppo attraverso i tempi del popolo romeno anche nei reciproci rapporti con i popoli vicini. Ma onore ancor maggiore è quello dell'invito fattogli da Lamprecht di scrivere sempre in tedesco e in 5 volumi la storia dell'impero ottomanno. Questa solida costruzione architettonica, ricca della vivace e colorita pittura dei più reconditi misteri della vita e dell'anima orientale, la quale lasciava tanto indietro le storie del romeno Demetrio Cantemir e dei tedeschi Hammer e Zinkeisen, lo impose maggiormente al mondo storico europeo. Nella collana *Weltgeschichte* dello Helmont pubblicò poi la storia degli Unni, dei Bulgari, degli Albanesi, degli Ungheresi e degli Zingari. Sempre in quel tempo pubblicò *The Byzantine Empire*, la storia in 2 voll. della letteratura romena nel secolo XVIII, il volume sulla letteratura religiosa fino al 1688 e i 3 voll. sulla letteratura romena fino al 1866 che venne completata fino al 1930 in 2 voll. appena nel 1934: la più completa e la migliore storia letteraria esistente basata su un immenso materiale inedito e su quello pubblicato anche in riviste e perfino in giornali, nella quale Iorga mette con gigantesca erudizione in rilievo gli influssi e i rapporti con altre letterature.

Siccome Iorga non sapeva nascondere la verità e le critiche a gente facilmente e senza meriti arrivata, fu alcune volte respinto dall'Accademia Romena di Bucarest e solo nel 1911 ne venne eletto socio: lo storico Xenopol si meravigliava: « come mai un cervello avesse potuto concepire tanti lavori e una mano scriverli, specialmente se a questa attività scientifica aggiungiamo quella giornalistica! ». Già a 35 anni Iorga aveva pubblicato 100 libri. D'allora gli atti e le più diverse collane dell'Accademia sono ricchissimi di memorie e di volumi dello Iorga.

Egli pubblicò inoltre ottime sintesi sulla storia della vita agraria, dell'arte, della Chiesa, del commercio, dell'esercito, dell'industria, dell'insegnamento, della medicina, della farmacia e della stampa periodica dei Romeni. Sempre in volumi esaminò poi la storia dei rapporti romeni con gli Albanesi, con gli Armeni, con Cecoslovacchi, con i Francesi, con i Greci, con gl'Inglesi, con i Polacchi, con i Russi, con i Serbi; la storia del popolo francese, di quello italiano, dei popoli balcanici, dell'Inghilterra e dell'Armenia; ed infine volumi su problemi di storia universale come su quelli del Reno, del Danubio, del Mediterraneo, degli Oceani, su papi e imperatori, su Stati e dinastie, sullo sviluppo delle istituzioni politiche e sociali, sull'evoluzione dell'idea di libertà. Bisogna ricordare ancora la storia della vita bizantina in francese in 5 voll. e quella fondamentale dei Romeni in 10 voll. e in romeno.

Fondò e diresse gli Istituti del sud-est europeo, di bizantinologia e di storia universale e la *Revista Istorica* e la *Revue historique* e le Scuole Romene di Roma e di Parigi della quale ultima fu direttore e pubblicò la collana *Mélanges de l'Ecole Roumaine*.

Nei libri sui suoi pellegrinaggi in America, Bulgaria, Francia, Italia, Norvegia, Polonia, Portogallo, Spagna, Svezia e Turchia ritrae con originale vivacità di colore e di tono paesaggi, usi e costumi e descrive la specifica vita di ogni contrada o nazione. E pubblicò notevoli saggi su scrittori o correnti delle letterature greca, latina, bizantina, americana, armena, belga, bulgara, francese, inglese, italiana, jugoslava, neogreca, polacca, portoghese, russa, spagnuola, svedese, tedesca, ungherese e turca.

Delle sue numerose poesie ispirate dalla terra patria e da tanti altri paesi ve ne sono di bellissime, riboccanti di fascino del sublime aspetto della natura, di rimpianto dei tempi passati e spesso il poeta si ritira nella propria anima, più vasta di un mondo infinito, dove spazia a suo agio. Ma il suo grande volume di poesie comprende tradotte spesso in versi circa 300 liriche dei maggiori poeti di tutte le letterature. E poeta egli fu anche nella sua cospicua produzione drammatica, una cinquantina di commedie quasi tutte recitate ed alcune con grande successo come « Michele il Valoroso », « La risurrezione di Stefano il Grande », « Gesù », « San Francesco », ecc.

●

Con un metodo originale, Iorga diede una bella sintesi parallela dell'arte e della letteratura dei romeni ed annunziò anche una « Storia generale dell'arte universale presentate in sintesi parallele » che non potè più scrivere. Ma ancora nel 1920 pubblicò in 3 voll. l'*Istoria literaturilor romanice*, in cui ci fa seguire non solo il corso di vita di queste letterature, ma anche i legami fra di esse e gli influssi esercitati dall'una sull'altra oppure da o su letterature non romanze mettendo in rilievo il nuovo contributo di pensiero, di sentimento e di arte che portò ogni letteratura romanza al progresso spirituale dell'umanità.

Ma Iorga diventando direttore della rivista *Semanatorul* (Il Seminatore), fondata nel 1901 dai poeti Vlahutza e Cosbuc, vi afferma un nuovo credo culturale, morale, sociale e nazionale per la stirpe romena e la necessità di una letteratura compresa da tutte le classi sociali e senza imitazioni straniere, per darvi ciò che è più caratteristico della vita storica ed etnica della nazione. Ecco come definisce Iorga il poeta: « Dio custode della fonte, dal petto del quale saltano, limpide, le onde rinfrescanti per ogni viandante »; « un tesoriere del bello, dalla mano sempre aperta, il seminatore infaticabile della luce ». Iorga crea così una nuova corrente letteraria, quella *semanatorista*, in cui si rispecchia « la nostra vita profonda in uno spirito che non è preso in prestito, ma è lo spirito finalmente scoperto e collocato nell'avito scanno di signoria della stirpe ». Con la sua rara forza d'intuizione, con il suo acuto senso del bello e con le sue più luminose pagine di critica letteraria colse le verità eterne dell'arte e creò una letteratura che incidendo sul fattore spirituale della vita sintetica romena innalza la profonda spiritualità rurale a valore d'arte, pregio unico della letteratura romena fra quelle neolatine, dove simili realizzazioni si riscontrano in scrittori isolati, come Verga in Italia, Fernan Caballero in Spagna.

Verona: La tanto discussa scena di P. Cesarini per Shakespeare, « Molto rumore per nulla »

Molto ammirato ed amato, ma anche molto combattuto ed odiato, Iorga ha dovuto leggere articoli come quelli di Mircea Eliade, di Basil Munteanu ecc. che gli negano ogni attitudine e comprensione per la storia o per la storia e critica letteraria. C'è bisogno di mettere in rilievo il gigantesco abisso tra Iorga e gli altri che non ebbero onore nemmeno di una riga di risposta?

●

Perfezionando la concezione storica del Lamprecht, che egli chiama *metastoria*, Nicola Iorga, il cui spirito superiore è dominato dalla magnifica missione della storia, giunge ad un suo sistema metodologico, applicato in tanti suoi lavori e chiamato storiologia, concezione di unità assoluta della vita umana avente la necessità di pensare su linee percorrenti tutto lo sviluppo dell'umanità. La storia non è storia politica o diplomatica o economica, essa è tutto. Secondo la sua concezione, che segue il divenire, il cammino interiore di un popolo come essere vivente, « il popolo romeno appare quale fattore originale, ben determinato e continuamente attivo in tutti i campi della vita europea: erede della grande civiltà degli avi Traci e conservatore, in forme rurali, delle nuove tradizioni giunte con la colonizzazione e con l'influsso romano ». Col suo sistema anche la morale storica viene cambiata. « Le virtù pubbliche, le moralità nazionali, scrive egli, si sprigionano dal prodigioso spettacolo delle tensioni per cui un popolo conquista, conserva ed aumenta il suo posto sotto il sole, dalle rivalità piene di tremendi dolori e di grandi gioie, che si sviluppano fra i popoli, i quali debbono tendere a superarsi per poter mantenersi e continuare nella sua missione, certamente divina, la stessa umanità ».

Ciò che ci impressiona in Iorga sono l'ampiezza dello spirito, l'originalità dello stile dove c'è non solo erudizione, ma anche arte, l'universalità delle sue cognizioni e la grande sete di avvicinarsi a tutto ciò che è manifestazione superiore dell'umanità. La nazione romena non aveva avuto fino a Iorga un uomo dotato di tanta luce e di tanto tumulto di vita e di attività, il quale avesse così profondamente conosciuto la vita spirituale dell'umanità.

Ecco ancora il suo vero inno di riconoscenza che con nobili parole innalzò ai libri, da cui ebbe un immenso orizzonte nuovo: « O, santi libri miei, che una sorte propizia mi fece incontrare, quanto vi debbo di essere uomo, e perciò, nonostante la mancanza di una ricchezza, ereditata o guadagnata, con quanto infinito amore, con quanta insaziabile passione vi ho raccolto su tutte le strade, da tutti gli angoli del vostro abbandono, dallo scompiglio di tante tempeste e catastrofi domestiche per fare di voi ciò che di più prezioso ha lasciato l'umanità di ovunque e di sempre, nella mia casa così spesso cambiata fino alla permanenza di un dono amichevole, la chiesa delle 30.000 voci che lo stesso inno innalzano, oltre i limiti della morte di chi vi ha scritto, al grande nobile santo, sempre martire, che è l'ideale umano ».

Questi cenni sull'« atleta della stirpe romena » valgano a ricordarlo nella vita spiritualmente così ricca e fattiva delle sue opere nel bel paese, a cui votò un amore ed un interesse così sincero e costante.

Claudio Isopescu

VENÉZIS IN ITALIA

Nel panorama delle lettere neoellene del secondo quarto del nostro secolo la figura di Ilias Venézis si stacca quale narratore che con la sua prosa delicatamente lirica e realistica ha saputo commuovere anche quella categoria di lettori che rimane più passiva nei riguardi dei movimenti letterari.

Il suo primo libro, *La grande pietà*, tradotto anche in italiano (A.V.E., Roma, 1946) narra, ora con sfumati accenti lirici, ora con opprimente e spietata crudezza, la storia dei greci deportati dai Turchi, nel 1921. Egli stesso, sedicenne, ne era stato protagonista giacchè, nato sulla costa mediterranea dell'Anatolia, gli toccò la sorte di tante centinaia di migliaia di greci, nel momento della Rivoluzione di Kemal Pascià. Più tardi, durante lo scambio di popolazione tra Grecia e Turchia, egli passò definitivamente in Grecia, dove tuttora vive. Tuttavia il trauma causato da quella sua avventura doveva incidere sulla sua arte e sul suo stile con un vigore che tuttora non è scemato: non ha mai potuto sopportare gli oppressori, quali essi fossero. E' così che durante l'occupazione nazi-fascista d'Atene egli prese parte alla resistenza. E lo fece con molta umanità senza stillare nei suoi racconti note di odio. Trattava gli occupanti con addolorata pietà, come se essi stessero obbedendo a forze fatali e misteriose.

In quegli anni di occupazione si chiuse in se stesso e scrisse alcune delle sue più personali e sofferte cose. Dopo la *Calma* che aveva già pubblicata nell'anteguerra, scriveva la Terra d'Eolo, romanzo attualmente tradotto in tutte le lingue europee (ad eccezione di quella italiana) e tre raccolte di racconti. Da tutti questi scritti spira un lirismo tutto nostalgia per un paradiso indefinibile. Non si tratta però di un lirismo netto che sta nel racconto come una sosta dello svolgimento. Non è un lirismo accentrato in una o due frasi sporadiche. Il lirismo suo è il narrare stesso. E' un qualcosa di fuso insieme ai fatti, è un continuo coincidere del suo stato psichico colle situazioni ch'egli crea. E questo lirismo si sviluppa con il continuativo svolgersi dei fatti. Si desume da tutto ciò come l'autentico clima di Venézis sia proprio la narrativa svincolata dalle preoccupazioni cerebrali e aureolate da una verginità di persona semplice. I pericoli non mancavano e non di rado il Venézis ha ceduto a eccessive *candidezze*.

Il suo temperamento narrativo ha operato anche in questo suo *Autunno in Italia* appena ora pubblicato ad Atene. Non poteva certo rinunciare in questo suo libro a cercare se stesso nella narrazione. Ed infatti sarebbe inutile cercare in esso acutezze critiche — e allorchè ne arrischia una, sentiamo la sua *irrealtà*, per non dire *falsità*, anche se coglie nel segno; sarebbe inutile cercare descrizioni profonde di cose viste e impressioni. D'altra parte egli si presenta candidamente davanti alle opere senza preoccuparsi dei pettegolezzi delle guide — viaggia, ecco, senza sentirsi turista. E così racconta fatti reali e fantastici, suggeriti da cose viste. Ma spesso ricorre anche al mito, nato intorno alle cose viste, e riesce a far rivivere il lettore in un mondo dove tutto è latente e alonato e irreale. Forse questo era l'unico modo per un narratore di parlare di un suo viaggio senza venir meno al suo peculiare atteggiamento nei riguardi della vita e senza lasciar franare l'unità ideale del suo stile, così strettamente connesso alla sua personalità.

Mario Vitti

● Sono usciti nella collana « La Scimmia », per i tipi delle edizioni Pagine Nuove di Luciano Manzini, un'opera narrativa di Alberto Savinio intitolata « L'angiolino » e un saggio di Hermann Keyserling, « Il significato supremo della libertà ».

La collana « La Scimmia », diretta da P. Festa Campanile e Massimo Franciosa, raccoglie in elegante edizione numerata di cinquecento copie opere significative di insigni autori italiani e stranieri.

Seguiranno, tra gli altri, scritti di Carlo Bo, Diego Fabbri, Felice Filippini, Giancarlo Vigorelli, Cesare Zavattini.

● Per la stagione teatrale 1950-51 si annunciano le seguenti formazioni di Compagnie drammatiche: « Stabile di Roma » diretta da Guido Salvini (con Vittorio Gassmann, Elena Zareschi, Edda Albertini, Salvo Randone) che debutterà al Teatro Valle di Roma; « Tatiana Pavlova (con Luigi Almirante e Giulio Oppi) che inizierà le sue recite a Torino; « Calindri-Villi-Volpi-Volonghi » che debutterà a Milano; « Cesco Baseggio » (con Paola Borboni, prima attrice, e i fratelli Gino e Gianni Cavalieri); « Besozzi-Porelli-Pola », diretta da Guglielmo Giannini; « Maltagliati-Carraro » che inizierà probabilmente a Milano. In progetto una formazione « Camillo Pilotto-Anna Proclemer ». Immutate rimarranno le Compagnie di Ruggero Ruggeri, Memo Benassi, Luigi Cimara, Edoardo De Filippo, Peppino De Filippo, Gilberto Govi, Umberto Melnati, Annibale Ninchi, Giulio Donadio, fratelli Micheluzzi e l'Anselmi-Abbruzzo.

ESORTAZIONE AL RISO

Nei 51 numeri di *Idea* (dal n. 19 del '49) nei quali abbiamo seguito lo svolgimento della corrispondente stagione teatrale dall'osservatorio romano, abbiamo dato conto di altrettante e più opere (fino a tre per volta), e di molte si è taciuto, perchè non le giudicammo atte a suggerire spunti critici di una certa importanza. Anzi, ammettiamo di avere spesso, almeno apparentemente, sopravvalutato commedie e spettacoli, a condizione che il giudizio, in sè sbrigativo, potesse richiamarci al discorso continuato che, bene o male, ma sempre convinti e desiderosi di convincere, svolgevamo intorno ai problemi teatrali. Così che, se si volessero condensare le nostre colonne in giudizi di sufficienza o insufficienza da applicarsi all'annata teatrale 1949-50, si dovrebbe prima risalire ai criteri che ci guidavano, e riconoscerne la relatività, forse deprecabile in teoria, ma probabilmente opportuna per più rispetti pratici, se è vero che il teatro non vuole nè può esser sempre un fatto di poesia, ma, per esprimerci alla buona, anche un fatto commerciale pochissimo ambizioso e avventuroso ancor meno. Poichè in effetti esiste l'industria che alimenta tal commercio serale, dal quale, pagato il biglietto, ci si aspetta lo svago corrispondente e non altro; ove industria e commercio si dimostrino consapevoli dei propri intenti, sarebbe assurdo che la critica si ostinasse a misurarne i prodotti su metri solenni e definitivi. Quest'osservazione d'altronde ovvia, ma non sempre presente al giudizio dei lettori, ci serva di prefazione anche all'esercizio critico dell'annata 1950-51, durante la quale ci ripromettiamo di giudicare con la più rispettosa severità le opere che si propongano di contribuire all'interpretazione, alla modificazione, alla rivoluzione della vita contemporanea; mentre seguiremo con benevola e paziosa comprensione le commedie che vorranno soltanto distoglierci dai pensieri quotidiani: e ci auguriamo che abbondino.

Teatro è spettacolo, e nello spettacolo è preminente il fatto visivo. Orbene, non è troppo pretendere che tutto il teatro, attraverso poveri occhi per lo più affaticati o fanciullescamente inetti a filtrare lo stupore in ragionamenti, giunga a modificare la psiche degli spettatori? Se un tempo il teatro fu mimo, mentre si è poi arricchito o caricato e snaturato altrimenti (cfr. B. Brecht: *Oriente e Occidente a Teatro*, in *Sipario*, sett.); se poi visse e vive un teatro che, senza ironia, potremmo definire, non spettacolo ma *cogitàcolo*, non si può ignorare l'esistenza di parecchie sottospecie di teatro, la cui riduzione a un modello ideale non ci sembra nè naturale nè razionale nè legittima, benchè sia nobile pretesa di forti personalità o indirizzo di tempi e di gusti, che lungi dall'instaurare l'assoluto, soddisfano esigenze contingenti e spesso falliscono una qualsiasi mira durevole.

Non ostante la contraria opinione di molti dotti, noi crediamo che la storia del teatro raramente comprovi casi di drammaturgia che si possano senza riserve giudicare orientativi e determinanti, o cause prime di profonde modificazioni spirituali dell'epoca loro. I Greci: forse. Ma dopo? Dopo ci è più facile accertare che il teatro accolse e avvalorò crisi già mature, soddisfacendo il corrispondente bisogno che gli uomini avevano di rappresentarsele artisticamente. D'altronde, è facile ammettere che se il teatro non fiancheggiasse o addirittura non seguisse bisogni già determinati, le platee sarebbero deserte. Con ciò non si vuole spianare la mutria nè il tumore intellettualistico di quanti si ostinano a predicare un certo Teatro d'Arte, schifando tutto l'altro teatro. Ma, lieti di poter esercitare la nostra sulla loro complicatezza, non si può tacere il dubbio che un'impostazione estrema del problema teatrale, sia per diventare il *de profundis* del teatro medesimo: estrema, diciamo, sia quanto a seriosità, sia quanto a superficialità. Infine, l'epoca presente è così ricca, sotto un rispetto tecnico, di polarizzatori spirituali, che non si può ragionevolmente addebitare alla mancanza di un teatro la psicastenia contemporanea. Se fosse in noi l'attitudine ad affermare e utilizzare certezze comuni a vantaggio della comunità, mezzi assai più accessibili, frequentati e potenti del teatro sarebbero all'opera già da un pezzo.

Il teatro — diciamo — ambizioso, mentre per un verso suscita la nostra rispettosa ammirazione, per altro verso ci suggerisce dubbi e sospetti. Se a noi personalmente, a teatro, piace sia pensare, sia dimenticare ogni pensiero, ci si conceda di dubitare che verrà mai il giorno in cui ogni tipo di spettatore possa indifferentemente accettare entrambi questi moduli teatrali; per di più, sospettiamo che, anche se tutti prediligessimo il primo (o *cogitacolo*) non saremmo solo perciò i rappresentanti di un'umanità superiore.

Intanto, si ammetta che il pensare diventa un diversivo gradevole, a condizione che la giornata sia stata trascorsa in pura vegetazione, così che al raccoglimento meditativo si ricorra o ci si abbandoni per esigenza organica di completezza. Essendo il teatro un diversivo, e il ricorso ad esso un'integrazione esistenziale, nessuno potrà farci credere che oggi si senta il bisogno di pensare a complemento della nostra giornata: l'utilità eventuale, non corrispondendo a un bisogno consapevole, non può forzare la libera elezione dello spettacolo.

Che l'assillo quotidiano sia disordinato e privo di riferimenti assoluti, non significa che spetti al teatro (e nemmeno al cinematografo) riordinare i pensieri del cittadino, e orientarne gli umori per la giornata successiva. Se ciò fosse possibile, non si nega che sarebbe utile e comodo; ma diciamo che è impossibile, non già perchè si creda che Betti o Fabbri, Bontempelli o Alvaro non abbiano ciò che occorre per diventare, in senso carosiano, *guide e compagni*, ma perchè l'epoca presente non richiede loro tal missione, non favorisce lo sforzo corrispondente, non determina con un rifluire plastico di sè medesima, il bisogno dell'artista (meglio: del poeta) di fissarne aspetti preponderanti e precipui, caratteristiche e significazione, in un corpo che, pur contenendo di tutto, sia statuariamente univoco e configurato. Forse è per ciò che, spesso, assistendo alla rappresentazione di opere teatrali scopertamente ambiziose di poesia, abbiamo l'impressione di trovarci dinanzi allo sforzo di epigoni e non di precursori: al più, riconosciamo monotone iterazioni dell'uno affermate con mezzi retorici, e non concentrazioni del molteplice ottenute con la sintesi speculativa, secondo noi anteriore all'intuizione riducente della forma visiva. Diremo, non senza confusione e trepidazione, che a tale opinione apparentemente contrastante con la vichiana e la crociana, ci conduce l'esame di tutto il teatro; donde la nostra fin monotona affermazione che a nessuna opera teatrale, in blocco, sia applicabile il crisma della liricità.

Poichè il maggior bisogno d'oggi, in attesa della fatale chiarificazione (provvisoria anch'essa, ma valida forse pei figli), è bisogno di rasserenamento; e poichè, nelle età di grande travaglio, l'integrazione vitalistica si ricerca per istinto nella distensione e nella gioia, non sembri fatuo in noi, nè incongruo alla dignità del teatro, il desiderio di richiamare l'arte e la poesia a questo, fra i tanti aspetti della missione che essa estrinsecano, in sè autonome, e tuttavia schiave delle stesse leggi di natura entro cui l'uomo deve vivere e pensare. Aspetto di missione non meno caro agli dèi, direbbero i Greci: e caro anche ai Santi, come afferma d'ogni parte la critica che va riscoprendo nel cristianesimo più autentico, quello di S. Francesco per esempio, il culto della bellezza anche fisica, della letizia e della gioia. Tali umilissimi concetti, al cui possesso si perviene senza preparazione culturale, son tanto connessi alla Speranza, che non si può dubitare della loro essenza virtuosa e, saremmo per dire, teologale. Invochiamo, dunque, l'avvento del poeta comico, questo visitatore d'infermi, che eserciti la carità di cui oggi abbiamo particolarmente bisogno, perchè non si rifiuta di vivere nella pienezza del dolore e del sacrificio, se si può di tanto in tanto distendere lo spirito e svuotare l'anima, che diventi capace di altro dolore, ma non il solito, ma nuovo, come sembra, anche se non è, a chi, ridendo, riesce sporadicamente ad affrancarsene. Terapia necessaria, più che filosofia, questa del riso, che decongestiona il cervello e fors'anche la cistifellea.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

V. BRANCATI

Da quando un collega, filologo sensibilissimo anche al moderno, Anthos Ardizzoni, ebbe a segnalarmi molti anni fa l'attività letteraria del suo giovane conterraneo allora quasi ignoto, posso dire di aver subito creduto nel Brancati. E tuttavia mi domandavo se il Brancati avrebbe mai potuto esprimere pienamente se stesso, giacchè la sua vena di moralista ironico, propenso alla satira, e la sua attitudine a impegnarsi totalmente, non parevano favorite dal clima storico in cui vivevamo. Finita la guerra, mi misi ad aspettare al traguardo il Brancati e pochi altri che sarebbero dovuti, secondo me, giungere tra i primi.

Alcuni non giunsero affatto, il Brancati sì. Forse zoppicava un poco, ma gli bastò superare quello striscione, per rinfrancarsi tutto e proseguire di buon passo. Egli era ormai tra gli scrittori con i quali un'epoca intuisce di dover fare i conti. Ma i conti, se son di qualche importanza, si fanno sempre tra discussioni e sospetti.

Venne la notizia che il Brancati avrebbe scritto per il teatro, venne al microfono il Brancati in persona (12 aprile: Il Ridotto) a presentarci Raffaele e a rispondere a un'intervista. Disse che Raffaele probabilmente non sarebbe stato rappresentato, perchè gli italiani non sanno nè vogliono ridere di se stessi. Ritrovo tra i miei appunti di quella giornata: «A me pare che gli italiani abbiano ragione di non saper ridere di cose non ancor tutte scontate, depurate, lontane; a ogni modo, come possono ridere se nel Brancati non è mai vera comicità, ma soprattutto amarezza? Quasi l'espressione di un complesso di colpa di cui egli si senta partecipe come tutti gli altri». Fu poi incautamente posta una questione di lana caprina: se il Brancati dovesse esser considerato scrittore antifascista in senso pieno e militante. Qui perdetti le staffe. Davo intimamente atto al Brancati d'esser stato un di quei pochi, negli scritti dei quali avevamo golosamente cercato i segni dell'inquietudine, della ribellione e anche della dignità; ma pensavo che l'antifascismo è ben altra cosa, storicamente più assoluta e forse meno grata a quanti nel ventennio vissero in Italia, intendendone profondamente ma amorosamente la crisi, senza poter capir niente di tutto il resto, come lontano, oscuro e distaccato. Infine, anzi in primo luogo, mi addolorava il pensiero che il Brancati, già compresso e ritardato dal fascismo, potesse invischiarsi polemicamente nei residui di esso, e restare, nuovamente ritardato. L'ascolto di alcune scene di Raffaele mi confermò nel giudizio: o il Brancati si libera, o il fascismo si vendica di lui: la polemica deve salire di un piano.

Inoltre, in uno scrittore di tanta cultura e preparazione, dispiaceva trovare asserzioni perentorie, così vaste da comprendere tutta la storia di una stirpe, ma degradate in sede polemica quasi a fatto personale tra il Brancati e il suo pubblico: gli italiani non sanno nè vogliono ridere di se stessi. Son certo che il Brancati saprebbe dire meglio di me, in che misura già gli antichi Romani diffidassero del riso suscitato dai comici sul costume nazionale, e quanto osteggiassero il riso politico. Egli sa o sente che la minaccia delle Dodici Tavole: «Qui malum carmen incantassit...» (che si può interpretare in questo senso), è tuttora nelle nostre viscere. Conosce l'autore latino che celebra con grande lode l'estremo aspetto della questione, che all'estremo opposto è per il Brancati fonte di biasimo e di corruccio: «Romanorum civitas... honoribus, non patiendo eos a scurrispeti, debitum auctoritatis pondus adiecit». Giudico quindi che l'irritazione del Brancati, che sa queste e cento altre cose del medesimo genere, dipendesse principalmente da insoddisfazione: Raffaele, in tutto o in parte, non piacerà nemmeno a lui. Forse non aveva trovato la misura o la chiave del superamento polemico? Forse non aveva bene accordato lo strumento.

L'immagine è di lui, Brancati, che il 12 settembre (Interviste con se stessi) è tornato al microfono. Cinque mesi son tanti per uno scrittore quarantatreenne: vogliono dir forse un'altra commedia, oltre quella che si va pubblicando a puntate in un settimanale; e vogliono dire vaglio, condensazione, precisazione di pensieri, che in sette secchissimi minuti, hanno dato alla radio impressioni molto forti. Il teatro non esiste in Italia, egli ha detto: impossibile quindi far leva su un gusto e su un costume già fatti; ma, si è corretto, chi ha qualcosa da dire, parli; giacchè almeno le orecchie degli ascoltatori ci sono. Lo strumento teatrale non è più stato accordato dal tempo di Pirandello. La nostra società è permalosa, ed io che sono fondamentalmente un moralista, non mancherò di irritarla e offenderla. Sono anche un satirico: irriderò alla libertà (degenere) o alla tirannide? Singolare fortuna, questa della tirannide: quando vige politicamente, non permette che la si morda; quando è stata cacciata fuori della porta (ma sta tutt'orecchie a coglier l'attimo per rientrare), i pii e i romantici non vogliono che si maramaldeggi contro di essa. No, caro Brancati. Lei stesso parla ormai di tirannide e non di una particolare tirannide: innalzi a categoria, dilati a universale, spogli di contingente, pur radicandosi nel fatto storico, e saremo tutti con lei. Cioè, sappia prender di mira l'essenza del fascismo, in modo che si capisca che le sta a cuore la libertà del futuro e non la recriminazione contro il passato. Non vada a stuzzicare quel complesso di inferiorità di cui tutti soffriamo, per non aver saputo vivere un'ora da leoni, contro il fascismo, piuttosto che da cicale in esso.

I sette pacati, sereni, densi minuti di intervista radiofonica ci assicurano che il Siciliano «sedentario, ozioso (?), buonsensaio, nemico delle mode», è ormai fuori dal tumulto e dalla faziosità, e mira al sodo. Ci dia la commedia: son pronto a scommettere che dovrò dirne un gran bene sulle stesse colonne per le quali, prima d'occuparmi di lei, avevo preparato un appello al Poeta comico. E voglia vedere, nella coincidenza, un augurio.

V. Incauda

CRONACHE MUSICALI

L'esecuzione del «Concerto per viola e orchestra» di Bela Bartok ha ottenuto, al Festival Musicale di Venezia, un successo unanime ed entusiastico. Grazie ad una interpretazione stupenda, dovuta al talento indiscusso ed alla passionalità di William Primerose, il solista per il quale il concerto stesso era stato scritto, il pubblico ha potuto ascoltare, finalmente, un sincero e commosso messaggio umano. Messaggio che un'anima profondamente poetica e ricca di musicalità ha potuto lasciar filtrare anche attraverso rigidi ed aridi schemi formali.

Il «Concerto per viola e orchestra» è un'opera che Bartok non aveva potuto ancora condurre a termine quando all'alba del 26 settembre 1945 lo colse la morte nell'West Side Hospital di New York.

L'esilio americano non era stato troppo felice per l'artista ungherese che vi aveva conosciuto disagi di ogni genere e persino giorni di miseria. Quando all'inizio del 1945 i disagi finanziari erano stati in parte superati la grave anemia, che aveva colpito il musicista e provocato una lenta distruzione dei globuli rossi, evolveva ormai verso uno stadio pernicioso. Bela Bartok, tuttavia, non s'era dato per vinto ed aveva messo mano, in quello stesso anno, al «Concerto per viola e orchestra» dedicandolo al violista William Primerose; ma aveva fatto troppo affidamento sulle sue forze e non ebbe la possibilità di mettere a punto l'opera e di farne l'orchestrazione, dovette quindi affidarne la riduzione e le bozze al più devoto e al più esperto dei suoi allievi: il musicista Tibor Serly, suo compatriota.

E' al lavoro paziente ed amoroso di quest'ultimo che noi dobbiamo l'edizione definitiva del Concerto che fu messo in onda, in prima audizione europea, dalla Radio di Bruxelles nel dicembre del 1946.

Naturalmente non possiamo dire quale altra efficacia avrebbe rivelato l'opera se l'autore avesse potuto curarne la stesura definitiva. Essa, intanto, possiede già un grande respiro se pur contiene alcune eterogeneità, le stesse di altre opere dell'autore, dovute ad un conflitto tra lo stile cromatico mitigato dell'ultimo Bartok ed uno stile diatonico di formulazione neo-classica. Il suo pregio maggiore, tuttavia, è una profonda e commovente sincerità umana che sulle soglie quasi della morte ci affida, o meglio ci restituisce, come testamento spirituale, l'originaria ed autentica personalità musicale dell'autore.

Bartok è stato con Kodaly il massimo interprete dello spirito della musica popolare ungherese attingendo direttamente alla fonte produttiva delle melodie dei contadini. Egli aveva arricchito se stesso di questa musica, l'aveva quasi assorbita per esprimere un proprio canto, una personale musicalità. Nello stesso tempo possedeva un temperamento irrequieto, impulsivo e istintivamente rapsodico che lo spingeva verso le più audaci innovazioni armoniche, ritmiche e coloristiche. Aveva compreso che era necessario raggiungere la sorgente stessa delle cantilene e delle danze dei contadini, scoprire quasi il loro meccanismo per creare nuove melodie e nuovi ritmi che egli stimava necessari al processo della propria personalità musicale, scrive di lui al riguardo Zoltan Kodaly: «Se le opere del primo periodo richiamano ancora le canzoni più conosciute, quelle del nuovo stile, verso il 1916, sono costruite su canzoni meno conosciute, poi presentano una tale sublimazione che l'ascoltatore non è più in grado di riconoscere in esse frammenti di canzoni: in luogo di un ungarismo puramente materiale, esse rivelano un ungarismo di ordine più elevato». E' in questa fase che l'opera di Bartok tenta di stabilire un ponte di congiunzione tra la musica popolare ungherese e la musica contemporanea nei suoi tratti più progrediti.

Naturalmente questa sintesi presentava dei rischi e sono quelli che hanno valso al compositore l'accusa di astrattezza e di mancanza di spontaneità. In effetti per quanto la sua natura rifuggisse dall'imitazione, Bartok non ha saputo, in questo periodo, sottrarsi alle influenze ed agli indirizzi più formali della musica contemporanea nè ha saputo sempre respingere gli allettamenti che gli venivano dalla ricerca di un virtuosismo tecnico sonoro. Ma sono difetti che emergono più visibili soltanto in quelle opere nelle quali l'autore non è riuscito a stabilire un saldo equilibrio interno. Comunque rare volte si ha l'impressione sgradevole che il musicista voglia trarre compiacimento da un risultato puramente tecnico. Egli riesce sempre a rivestire la materia sonora con la ricchezza del suo temperamento e con una ispirazione interiore commossa e nobile. Giustamente dirà di lui Costantino Brailoiu: «Impressionismo, politonalismo, atonalismo, motorismo, Bartok ha vissuto passionalmente tutte le rivoluzioni ed ha ricreato, per così dire, per suo uso, con la ricchezza dei propri mezzi, tutti i sistemi».

Dante Ullu

● Al termine della stagione teatrale 1949-50 sono state elargite dalla Direzione Generale dello Spettacolo le consuete sovvenzioni, che, come è noto, sono date a titolo di «rientro» percentuale del 7,50 per cento nell'anno 1949-1950 sugli incassi effettuati.

In base all'entità delle sovvenzioni riscosse dalle singole Compagnie, risulta in testa la Compagnia Pagnani-Cervi.

Oltre le somme assegnate per «rientro», hanno avuto premi straordinari, per quattro milioni ciascuno le Compagnie Maltagliati-Benassi e Torrieri-Carraro, per tre milioni ciascuna le Compagnie Piccolo Teatro della Città di Roma, Tatiana Pavlova, Cesco Baseggio, e ciò in base a particolari considerazioni di merito per la dignità artistica degli spettacoli messi in scena, per il posto rilevante assegnato alle novità italiane, o per aver compiuto un giro nelle piazze periferiche.

Nella prossima stagione teatrale 1950-1951 è stato abolito il concetto della percentuale unica per tutte le piazze, nella determinazione delle somme da elargire per il «rientro», ed è prevalso il criterio della variazione: 5 % per Milano, del 7,50 % per Roma e del 15 % per tutte le altre città.

Danielle Darrieux in «Romanzo d'amore» presentato a Venezia.

NOVITÀ IN LIBRERIA

SAGGI DEL PANCRAZI

Se i libri di critica poco invogliano il lettore non specialista, per una certa aridità del linguaggio tecnico oltre che per l'austerità — e nei casi peggiori cattedraticità — del tono, tutt'altro discorso occorre tenere per la critica del Pancrazi: e si pensi anzitutto all'estrema urbanità con cui egli presenta al lettore, col tono affabile d'un conversatore discreto, il giudizio proprio: un giudizio che, pur maturato con cauta ponderazione, rifugge dalla pretensione di certa critica sibillina e oracolare (oggi, per fortuna sempre più rara) e si mantiene con garbo nei limiti di una indicazione, di un suggerimento. In tempi in cui, troppe volte, di fronte all'articolo critico si ha l'impressione di una divagazione ciarliera, dove l'estro del commento invano si affatica a dissimulare la frettolosa o lacunosa lettura dei testi, incontrarsi in un critico come il Pancrazi, dà il senso di una ritrovata onestà, per un impegno che si riconosce non tradito. Non che si voglia proporre la critica del Pancrazi come un modello ideale, fuori d'ogni riserva: ma anche avvertendo i limiti di questa « critica d'elzeviro » pur sollevata a non comune dignità e civiltà, degna compagna, in questo, degli « elzeviri » critici del Momigliano non consentiamo con quanti inclinano a sottovalutarla a informazione didascalica, a innocua illustrazione di novità letterarie per uso e consumo dei borghesi, mostrando così di fraintendere il pregio più singolare di questo aureo e paziente « esercizio di lettura » che, non impigliato in pregiudizi o sottigliezze formali, avvia, con modestia di modi pari alla serietà delle ricerche, all'intelligenza non esteriore di un testo letterario. Non semplicismo didascalico dunque, ma ricerca ed esplicazione di valori su un criterio che non s'ispira al dogmaticismo manicheo del sì e del no, di bello e di brutto, di poesia e non poesia, ma punta su una esplorazione di motivi, caratteri, ragioni d'ordine concreto, umane oltre che estetiche, che l'autore non si perita di sottolineare: « ... i disegni e i ritratti degli scrittori — egli avverte in questa nuova serie di *Scrittori d'oggi* (Laterza, 1950) che ha come sottotitolo esplicativo « Segni del tempo » — questa volta scoprono e ritraggono molto più del loro carattere morale, la critica letteraria diventa più spesso indagine psicologica, e se qualcuno volesse anche dire che il *contenuto* questa volta prevale, non me ne compiaccio, ma neppure me ne avrò troppo a male ».

•

Si è detto che l'interesse umano può talora costituire una diversione da più impegnative ragioni di ordine interno, ma nel caso del Pancrazi tale riserva apparirebbe inopportuna, in quanto egli ricerca — pur senza ostentate compiacazioni di frasario — le esigenze e i significati più intimi e vitali di un'opera studiata nei suoi motivi ispiratori, nella sua genesi, nelle sue articolazioni di struttura in cui sono come intuite e riassorbite le circostanze temporali e ambientali e le linee sostanziali della poetica e della personalità di un artista: « Vi sono articoli — scrive in proposito il Russo — costruiti come minuscole monografie genetiche, in cui uno scrittore è accompagnato nel suo sviluppo spirituale, segnato dalle sue varie stazioni letterarie ». Sarebbe dunque superficiale rimproverare a questa critica l'estemporaneità giornalistica, l'assenza di impegno costruttivo, mentre questo senso della costruzione è proprio quella sottile ma ferma intelaiatura su cui si svolge con sì apparente levità il pensiero critico sull'opera presa in esame: opera che è in genere sempre viva e presente — per cenni, riferimenti, citazioni dosate con felice misura — sì che il discorso non gira a vuoto ma si inserisce e si compenetra nell'oggetto in esame, ottemperando alla duplice esigenza (che il Fubini acutamente precisava su un'istanza foscoliana) peculiare all'opera del critico, l'una d'ordine affettivo (« sentire » l'opera artistica, richiamandone la presenza), l'altra d'ordine razionale (la valutazione nel giudizio). Del resto ciò che costituisce uno dei pregi e delle attrattive di questa critica è di non ricalcare esteriormente schemi metodologici e di aderire implicitamente ad una costruzione — che gravita per lo più verso la chiarificazione di un motivo o carattere dominante — senza averne l'aria, « con bella negligenza », per usare una espressione cara al Leopardi. Discorra il Pancrazi di romanzieri già affermati e consacrati o di giovani scrittori esordienti, dei « romanzi biblici di Bacchelli » o del « primo romanzo di Berto », di « Brancati umorista serio » o di « Saito o l'irrazionale nella guerra », dei « Fratelli Cuccoli » di Palazzeschi o delle « Lettere dal carcere » di Antonio Gramsci, sempre la sua pagina è caratterizzata da quella misura e da quell'equilibrio che hanno consentito di chiamare la sua la « critica del giusto mezzo »: una critica che se dà, a volte, ai giudizi gradevoli accentuazioni personalistiche (agli antipodi della boria assolutizzante) decisamente scarta — tendenze non facili a contemperarsi — ogni capricciosa invadenza soggestivistica. Temperamento di « artista-critico » è stato detto: « critico-galantuomo » potremmo aggiungere, scusandoci di far uso di una parola divenuta quasi un arcaismo. Certo è che quando Pancrazi scrive — anche ammesso che non si possa « scrivere per qualcuno », in una accezione commissionale — non si dimentica dei lettori nè degli autori, anzi il suo tono è di chi sa stare volontieri insieme: di un narratore, ad esempio, dirà che sa « fargli compagnia », e anche la lettura potrà sembrargli una sorta di collaborazione civile e umana. Ha ragione il Russo allorchè afferma che la critica — intesa in un senso più alto — è una sorta di « religio », mentre al Pancrazi piace di mescolare (e sia pure con risultati felici) religione e galateo. Ma non si deve credere, d'altro canto, che le « reticenze diplomatiche » del Pancrazi escludano le riserve e i dissensi, chiaramente anche se educatamente avanzati: sì che, se anche nei Cicognani o Palazzeschi o Bacchelli qualcosa non va, non sarà certo il Pancrazi ad astenersi dal mettere in scritto — e sia pure con la consueta *politesse* — un giudizio negativo.

Questo quinto volume degli *Scrittori d'oggi* viene a confermarci nel Pancrazi quelle qualità e quelle doti che da tempo gli riconoscevamo e che ne fanno, nel campo della nostra critica militante, una delle figure più rappresentative (e sono ormai trent'anni che egli assolve con esemplare probità questa delicata funzione di « divulgatore critico » (Trombatore) della nostra giovane letteratura. Uno dei caratteri che più fanno spicco nella sua prosa di recensore e di introduttore è il bisogno di precisione, di limpidezza espressiva che noi riteniamo condizione-base per una critica che non voglia sottrarsi al suo impegno peculiare. « ... Ci sono critici — scriveva il Pancrazi nella Prefazione ai « Ragguagli di Parnaso » del 1941 — di natura combattuta e drammatica, che portano con sè, forse ineliminabile, una certa oscurità; altri ve ne sono (oggi, parecchi) ai quali l'oscurità serve a mascherare l'incertezza o la pochezza delle cose che hanno da dire. Io non appartengo nè a questi nè a quelli: la mia natura fu d'esser chiaro, anzi (come S. Bernardino voleva i predicatori) *chiarozo chiarozo* ». Libero dunque ciascuno di seguire la propria indole il proprio talento, anche nel « problematico » mestiere della critica; ciò che rimane sgradevole, anche per un principio di buona educazione, è l'astuta simulazione, il « darla a bere » con giri tortuosi e vacui di frasi e — per altro verso — il giudizio perentorio, l'« alto là » che blocca il parere incerto dei lettori più sprovvisti. Per questo il Pancrazi ci sembra ancora un esempio da imitare.

Alberto Frattini

STORIA DELLA POESIA NELLA DIVINA COMMEDIA

E' questo il nuovo saggio dantesco di Luigi Malagoli (Briano ed., Genova 1950), e segue a distanza di un anno *Linguaggio e poesia nella D. C.*, di cui ci siamo occupati altrove. I due saggi costituiscono un'opera sola, poichè quest'altro non è che il conclusivo sviluppo della precedente indagine sul linguaggio della D. C. nelle sue molteplici soluzioni di stile e di poesia; e ci dimostrano ancora una volta quanta larghezza d'interessi abbia questo critico il quale si è già felicemente provato nello studio di alcuni tra i maggiori della nostra letteratura (Poliziano, Machiavelli, Leopardi). Caratteristica del Malagoli è lo sforzo di approfondire e illuminare in ogni direzione armonicamente, gli autori studiati; e questo sforzo fecondo, indizio di un'autentica e generosa vocazione critica, dà ai suoi volumi quella severa e complessa impostazione che può forse affaticare qualche lettore che preferisca invece esser guidato sopra un unico sentiero ai cui lati non si aprano vaste ed aspre vedute, dal quale necessariamente vengano trascurati i problemi collaterali che pur bisogna richiamare se l'indagine dev'essere organicamente viva.

Per il Malagoli dunque la critica linguistica e stilistica non poteva esaurirsi in una compiaciuta esercitazione filologica, ma doveva tendere al fine ultimo dell'interpretazione della poesia della Commedia, supremo fiore di un'ardita spiritualità da intendere nei vari modi della sua formazione, in relazione ai tempi e agli autori della tradizione cristiana. Perciò l'Appendice II di questo volume contiene un raffronto tra la Commedia, il linguaggio scritturale e la tradizione cristiana; ma anche qui l'accento del critico non batte tanto sul l'abbondanza delle forme tradizionali che si offrivano a Dante, quanto sull'autonomia della sua tecnica. L'Appendice I, invece, è una succosa e rapida storia della critica, intessuta sopra il *sentimento* della poesia di Dante. I cinque capitoli del libro hanno questi argomenti: *La metafora, Il tessuto della poesia, La poesia del Paradiso, Struttura e pseudo struttura nella Commedia, L'anima cristiana e la poesia della Commedia*. I primi due sono una prosecuzione del volume precedente, gli altri ne svolgono i risultati, nell'attenta ricerca del *concreto* nella poesia.

La ricerca della concretezza dell'espressione poetica, lo sforzo di definire il carattere della lingua e dello stile per risalire concretamente alla poesia, sono i propositi del Malagoli il quale per una via quanto mai suggestiva porta il suo contributo alla definizione dell'uguale lavoro delle tre cantiche, — che una volta appariva diverso, a vantaggio dell'Inferno, — e dell'unitaria struttura del poema. Infatti l'A. dimostra anche lui l'unità piena della Commedia, che i lettori avvertivano d'istinto ma non riuscivano poi sempre a giustificare davanti alla ben nota distinzione crociana. Infatti per il Malagoli « il congegno strutturale non è cosa esteriore nè astratto meccanismo, bensì è la veste di cui si ammanta l'anima cristiana di Dante; e la poesia si conforma ad esso, perchè trova in esso il cibo onde naturalmente si nutrono lo spirito e la fantasia di Dante » (pag. 61); e più oltre: « Struttura è viva genesi della poesia, il divenire del sentimento che si trasforma in fantasma, del fantasma che di nuovo si adagia nel sentimento, ed è la concreta unità della poesia che abbraccia nel suo farsi i molteplici elementi su cui sorge, con un processo continuo di distinzione e unificazione. Per pseudo-struttura intendiamo invece quello che è il concetto corrente di struttura, il racconto, la trama, la struttura esteriore. Ma anche quella struttura esteriore è tale finchè la si consideri, astrattamente, come a sè stante; non è più tale quando la si consideri entro il raggio della concreta e viva struttura, come un momento di questa; e allora fa tutt'uno con essa ed è sottoposta alla stessa legge » (pag. 78).

Il cap. III, sulla poesia del Paradiso, è fondato sopra l'affermazione che « la immagine del Paradiso si scioglie in una mobilità luminosa... In fondo a questa assoluta mobilità trovate il senso della beatitudine, che regge l'ispirazione paradisiaca: l'immaginare è un liquido scorrere, sorretto da una solidità interiore » (pagg. 49-51). Il I cap., sulla metafora, è dei più importanti, poichè in Dante « la metafora è un modo della sua percezione delle cose » e « il metaforismo di Dante nasce dal simbolismo che è connaturato all'anima medievale ed è il frutto di un equilibrato sentimento del mondo; il metaforismo secentesco invece prescinde dal simbolismo e dal pender dell'anima sul sensibile, ed è soltanto il frutto di uno squilibrio nel sentimento del mondo » (pagg. 10-11).

Di *Linguaggio e poesia nella D. C.* abbiamo detto che è premessa indispensabile a questo volume. Si potrebbe aggiungere che è uno studio più suggestivo, poichè nuova, aperta e soleggiata è la via seguita dalla critica linguistica per arrivare anche alla conferma di molti risultati della più recente critica dantesca. Unico è il problema per tutti: la poesia. Ma dopo questo felice esempio offerto dal Malagoli, alla nostra ansia del *concreto* sembra che non possa più confinarsi la critica linguistica in un grado inferiore e quasi preliminare alla più alta critica estetica. L'identità sostanziale delle due critiche è evidente; quindi non è da meravigliarsi se la critica linguistica, con i suoi mezzi più aderenti alla sorgente espressiva della poesia, affronti i più alti problemi, come quello del rispettivo valore delle tre cantiche o l'altro di poesia e struttura. Dopo il commento del Momigliano, questi ultimi anni nel campo degli studi danteschi non ci hanno recato un contributo migliore di questi due saggi del Malagoli.

Paolo Marletta

● Il secondo « Premio di Poesia Soave », dotato dal Comune di Soave (Verona) di L. 100.000, per un volume di liriche originali in lingua italiana edito nel 1949-50, di autore non premiato in precedenti concorsi, allo scadere della data fissata per la presentazione delle opere ha visto un forte concorso di poeti di ogni tendenza letteraria, alcuni di merito riconosciuto in campo nazionale. La giuria, ha già iniziato la lettura delle opere pervenute.

Gran numero di giovani poeti è in gara per il concomitante premio di lire 20.000, da assegnare a una lirica inedita originale e significativa.

La proclamazione dei vincitori dei due premi sarà fatta nello storico castello scaligero di Soave il 24 settembre.

WAGNER E SCHOPENHAUER

Molto si è scritto e discusso sui rapporti intercedenti tra Wagner e Schopenhauer; l'argomento da tempo ha appassionato molti studiosi, desiderosi di precisare e determinare il filone di pensiero, al quale il Maestro di Lipsia si riattaccherebbe.

Thomas Mann è autore di un ampio, penetrante saggio dal titolo: *Dolore e grandezza* di R. Wagner, nel quale, studiando da pari suo il fenomeno Wagner, il grande romanziere illustra una sua particolare veduta sui detti rapporti, che, per quanto secondo chi scrive non possa essere accolta e condivisa, merita tuttavia attenzione ed esame.

Il Mann considera l'incontro ideale di Wagner con Schopenhauer come l'evento culminante nella vita del Maestro.

Per vero Wagner stesso non ha mancato di rilevare in qualche brano spesso riportato e rimasto celebre ciò che per lui rappresentava il filosofo del pessimismo. Ma il nostro critico sostiene in particolare l'esistenza di una affinità profonda, storica ed umana, dello spartito del *Tristano* con l'opera principale di Arturo Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Il mondo come volontà e come rappresentazione), opponendosi pertanto in modo deciso alla tesi di coloro che ritengono invece il *Tristano* immune da ogni influsso schopenhaueriano. Tesi che mi sembra però più nel vero di quella del Mann. Ed in primo luogo va posto in luce che il Mann intende la filosofia schopenhaueriana come una concezione di universale erotismo, per il quale il sesso sarebbe punto focale della volontà; il *Tristano* allora secondo lui sarebbe per l'appunto penetrato da una siffatta concezione. Ma, ed è lo stesso Mann che lo rileva, e non può fare a meno di rilevarlo, vi è un lato della filosofia del filosofo pessimista, che si conchiude con la *negazione della volontà di vivere*. Però il Mann si affretta a ritenere questo un aspetto secondario della filosofia dello Schopenhauer.

Certo nel *Tristano* l'erotismo è rappresentato in quella che è si può dire la sua esasperazione; ma si tratta di un erotismo, che anela in fine anche alla morte, di un erotismo volontà cioè del Nirvana, del disciogliersi della volontà nel gran tutto. Ma questo infinito, assillante desiderio della Notte eterna, redentrice dai vincoli della individualità, elemento senza dubbio di derivazione romantica, magnificamente espresso nel convegno di amore di Tristano ed Isotta dell'atto secondo, non si può dire specificatamente schopenhaueriano, essendo esso piuttosto rappresentato come una aspirazione, un sentimento, sgorganti dall'ossessione dell'amore, che non trova appagamento, requie. Si vuol dire che esso non può andar confuso con la negazione della volontà di vivere, che il filosofo di Danzica pone come supremo rimedio ai dolori del mondo.

Nel *Tristano* infatti i due infelici amanti, presi nel vortice dell'amore, che li brucia e tormenta, non si propongono di mortificare, anzi di spezzare la volontà di vivere, di cui l'amore è appunto affermazione energica e prepotente. Essi obbediscono al loro istinto, all'impulso veemente che li travolge, e questo per l'appunto diventa ad un certo momento brama di confondersi in un amplesso senza fine.

Ma l'interpretazione del nostro critico muove dal concetto che essenziale in Schopenhauer sia la filosofia della volontà, mentre la negazione di questa sarebbe da considerare come un'appendice di essa teoria, qualche cosa quindi di secondario. Qui vorremmo essere d'accordo col Mann, ma non lo possiamo. Perchè la filosofia di Schopenhauer non è scomponibile in due parti indipendenti, delle quali anzi una essenziale, l'altra secondaria; essa è un tutto unico, in cui si possono distinguere due parti: la volontà di vivere e la negazione della stessa. Per il filosofo anzi ciò che in noi si afferma come volontà di vivere è pur ciò che nega questa volontà, e per questo mezzo ci fa conseguire la liberazione dai dolori dell'esistenza. Schopenhauer non è in una parte del suo sistema filosofico più, in un'altra parte meno. Il suo sistema è quello che è, e va preso nella sua integrità; e, se esso è la scoperta, conseguita per mezzo dell'*intuizione* filosofica, della volontà come radice del mondo, principio metafisico eterno, sottostante a tutte le cose, contiene anche il concetto, che il male radicale, causa di tutti gli altri mali fisici e morali, è la volontà stessa agente nell'individuo, volontà vana e dolorosa, donde la necessità della estinzione di questa per sottrarsi a quei mali.

L'etica schopenhaueriana culmina nel principio della negazione della volontà di vivere, una *Noluntas* vera e propria. La vita empirica è per Schopenhauer priva di valore; è cosa misera assai; il dolore è il suo stato positivo; è necessario negarla, con l'attingere quell'alta sommità della volontà morale, che trova la sua piena realizzazione appunto nella *Noluntas*.

Nel *Tristano* di Wagner è rappresentata l'esaltazione massima delle energie erotiche, l'amore straripante, l'affermazione della volontà di vivere al più alto grado; e, se tuttavia è invocata la morte, è per quel desiderio dell'estremo fato, che, secondo Leopardi, accompagna l'amore (*amore e morte fratelli a un tempo stesso ingenerò la sorte*, canta il poeta recanatese).

Ci sembra sia piuttosto nell'ultima grande opera di Wagner, in quella che è stata detta il suo testamento spirituale, nel *Parsifal* cioè, che si possa trovare l'influsso schopenhaueriano vero e proprio. Uno studio attento del testo wagneriano vi scopre concetti, raffigurazioni di derivazione schopenhaueriana per quanto complicati con altri elementi, penetrati di un differente spirito in parte. La pietà, la rinunzia, la castità ci riportano a Schopenhauer, e troviamo inspiegabile come il Mann non lo rilevi. Certo il *Parsifal* per altro verso rappresenta lo sviluppo coerente di posizioni spirituali e sentimentali dello stesso Wagner, ma d'altra parte non par dubbio che un'influenza più vicina ed immediata sia stata quella del filosofo da lui preferito, di Schopenhauer, anche ad ammettere che egli lo abbia inteso a modo suo, come qualche esegeta non ha mancato di rilevare.

Il saggio di Thomas Mann tocca altri punti e lati della grandezza di Wagner, che meriterebbero essere posti in evidenza, se la tirannia dello spazio non ce lo impedisse. Il fenomeno Wagner, senza dubbio il più grande avvenimento d'arte in Germania dopo Goethe, è colto nella vastità e complessità delle sue proporzioni, nelle sue intenzioni e propositi morali e sociali, nei mezzi adoperati e negli aspetti suoi più caratteristici e profondi. Il Mann in esso si può dire riassuma tutto un secolo di studi e di critica.

Eugenio Di Carlo

TORNARE ALLA SPONDA

Nella collana « Narratori d'oggi » lo editore Gastaldi pubblica giovani autori (ed autrici) segnalati al suo concorso annuale volto a far conoscere al pubblico forze nuove della nostra narrativa. E i nomi, a sfogliare l'elenco di quelli sinora editi, son tutti pressochè sconosciuti, e molti con un loro particolare accento che rivela da un lato lo pseudonimo e dall'altro un gusto e i limiti di esso: eppure tra qualche anno non è improbabile che qualcuno di quei nomi avrà raggiunto risultati più concreti, interessando un pubblico più vasto e la critica meglio avvertita. Non crediamo di sbagliare, se tra questi poniamo Alberto Fedi, che è presente nella collana con un volume di racconti « Tornare alla sponda », i quali rivelano alla prima lettura, al di là di certi impacci bozzettistici, una scioltezza di taglio, un impianto narrativo e sovente una felicità d'annotazioni e d'immagini, che lasciano intendere le serie e vere possibilità del Fedi.

« Tornare alla sponda » raccoglie una quindicina di racconti, tutti di varia intonazione, e ciascuno con una sua « trovatina » centrale: e forse questo è, almeno per ora e a nostro avviso, un limite al mondo dell'autore, che spesso si lascia prendere la mano dall'effetto, lavorando sul paradossale, e sciupa certe situazioni ed affretta la pagina. C'è, poi, una certa tendenza ad un'ambientazione regionalistica, meglio bozzettistica, oggi alquanto lontana dal gusto del lettore medio, e comunque piuttosto esterna (la giuncaia, il canneto, ecc.: ci veniva a mente una vecchia « carta parlante » di Angioletti), e così spesso l'autore mette ai personaggi nomi stranieri un pò ovvi che ne falsano la personalità e danno al racconto un sospetto di novella da settimanale a rotocalco. Ma queste mende, facilmente superabili, del resto, e che non toccano la genuina autenticità del Fedi, son tutte riscattate dal piglio narrativo dell'autore: il Fedi è un giovane che vuol raccontare e sa raccontare: ha il gusto del narratore, e le scaltrezze di esso: ha una sua amarezza umana, non appiccicaticcia, Dio sia lodato, nè tanto meno « etichetta », un'amarezza ch'egli anzi fa di tutto per nascondere e che affiora invece qua e là, come a tradimento, o dal gesto di un personaggio, o dalla svolta di una situazione, o da un commento che gli scappa dalla penna. E quando gli riesce, e gli riesce spesso, di mettere a fuoco le sue qualità, crea pagine che hanno una loro freschezza spontanea e un'asciuttezza nervosa ed agile, che ci paiono sin d'ora i segni sicuri delle possibilità del Fedi, e quelli per i quali l'autore potrà raggiungere, meglio approfondendo il suo mondo, quella decisa umanità d'artista che questa raccolta di racconti chiaramente lascia intravvedere.

Michele Prisco

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

GLI ITALIANI
non sanno la geografia

Chiunque abbia occasione di volgere il discorso sopra argomenti geografici, anche con persone di una certa cultura, constaterà un fenomeno quasi costante: gli italiani, in genere, non conoscono la geografia. E pazienza si trattasse di persone che escono dalla scuola primaria, con quel sommario corredo di nozioni geografiche che sono previste dai programmi delle classi elementari; invece si tratta proprio di persone che provengono dalle scuole medie e superiori, dagli istituti liceali, tecnici e magistrali. Se avrete pazienza e vi elaborerete qualche piccolo *test* a cui sottoporre i vostri interlocutori, vi troverete di fronte a constatazioni inattese: molto spesso il nostro « cittadino di una certa cultura » non avrà la più lontana idea dello snodarsi della catena alpina o della dorsale appenninica, le quali gli ricordano solo vecchi nomi, appresi con giochi mnemmonici: Alpi Pennine, Lepontine, Retiche; oppure raggruppamenti altrettanto mnemmonicamente studiati: dal passo di Cadibona a quello del Giovo, dalla Cisa all'Abetone e giù fino a Vinchiaturo od Ovindoli.

Ma la geografia vera e propria, quella che dà il senso reale della configurazione del suolo e che si raccorda con tutti i problemi connessi, dei trasporti, comunicazioni, corsi d'acqua, possibilità economiche, agricole, geofisiche, popolazione, industrie, commerci e via dicendo è una scienza quasi sconosciuta.

Da noi la geografia si studia, purtroppo imparando a mente lunghe filze di cifre (superficie, popolazione, densità) o lunghe serie di nomi (città, fiumi, monti, laghi) o aridi elenchi di prodotti del suolo e dell'industria (orzo, avena, segale, carta, acciaio, carbone) e gli immancabili allevamenti. Tutti questi elenchi poi scompaiono dalla mente dell'alunno, e il giorno in cui si troverà adulto a dover affrontare un viaggio da Roma ad Amsterdam non avrà forse neppure le sommarie cognizioni onde scegliere il suo itinerario e dovrà rimettersi all'impiegato dell'agenzia di viaggio e ai fattorini del treno.

Di questa deficienza effettiva di conoscenze e di interessi geografici, la colpa è in gran parte da imputarsi al modo come la geografia è insegnata nelle nostre scuole medie.

Se il cittadino adulto non ama molto le carte (e spesso non sa nemmeno leggerle, se non ha fatto un poco di servizio militare), se non ama i plastici, se non sente il bisogno di « definire » la zona in cui si trova a soggiornare o a transitare, se non ha l'idea precisa di un sistema orografico e fluviale, questo dipende dal fatto che non è mai stato abituato ad « osservare » queste cose ed a studiarle direttamente, rendendosene conto attraverso le proprie osservazioni e le proprie esperienze: un po come chi studiasse le piante secondo tutte le classificazioni di Linneo senza saper poi distinguere, all'atto pratico, la patata dal sedano.

Il fatto è questo: che la geografia nella scuola media, e nel primo biennio del liceo classico o scientifico e nelle « classi di collegamento » non ancora scomparse, è insegnata dal titolare di lettere; il quale, professando italiano, latino, greco talvolta, e storia trova evidentemente sul suo cammino la geografia come uno scoglio fastidioso impostogli dall'ordinamento dei programmi; e, non sapendola egli stesso per non averla mai imparata nè alla scuola media (ottanta insegnanti su cento ve lo confessano candidamente) nè all'università, dove ha pur sostenuto un esame in qualche modo, non può, evidentemente, insegnarla; onde se ne sbriga come meglio può, destinando le ore di geografia ai temi in classe, sottraendole, quando sono in numero dispari a beneficio della storia, e in tutti i casi accontentandosi di quelle tali filze di nomi di cui si diceva.

Avete mai visto nelle classi qualche lezione di geografia fatta senza libri, ma solo con l'atlante aperto? Avete mai visto esercitazioni semplici di figurazioni cartografiche, preparazione di plastici elementari? Ebbene se questo qualche volta capita, è un'eccezione.

Che gli insegnanti di lettere, costretti di contraggenio ad insegnare geografia, non sappiano la geografia, chi voglia documentarsene abbia la pazienza di leggere le relazioni delle commissioni giudicatrici dei vari concorsi; o ne chieda direttamente agli esaminatori di geografia i quali vi diranno che spesso i candidati ignorano perfino i concetti di longitudine e latitudine o la spiegazione del succedersi delle stagioni.

A questi insegnanti l'abilitazione o la cattedra veniva e viene in genere concessa per la loro preparazione nelle materie letterarie, d'accordo: ma, vien fatto di pensare, essi insegneranno pure la geografia e così, di generazione in generazione noi accresceremo l'ignoranza di questa materia, arrivando a una ignoranza paradossale.

Bisogna dire che si procede, in questo campo, con molta leggerezza e faciloneria: la giustificazione dell'abbinamento geografia-lettere è di natura puramente amministrativa, economica: il risparmio di un apposito insegnante, che graverebbe troppo sul bilancio.

I vecchi insegnanti di storia e geografia (che rimangono ancora in taluni ordinamenti didattici di altri Paesi) sono scomparsi; i professori di scienze, verso i quali taluni guardavano con una certa fiducia, sperando che, nei prossimi ordinamenti, essi almeno, salvassero le sorti della geografia nei licei o nelle scuole superiori in genere, non ne vogliono sapere: essi sono chimici, o biologi o naturalisti e della geografia accettano al più la parte fisica, escludendo l'antropica e la descrittiva: sì che il destino di questa cenerentola delle materie si delinea ormai segnato: essa cioè continuerà ad essere insegnata, come è ora, dai professori di lettere, e gli italiani continueranno a non sapere la geografia. Un abbinamento scienze-geografia si era delineato in un primo tempo, quando si parlava di introdurre nella scuola media le scienze: ma, si dice, alla costituzione di una nuova cattedra farebbe difficoltà insormontabili il Tesoro: sì che le stesse scienze o sparirebbero dalla proposta di riforma o, magari, le vedremo affibbiate anch'esse all'insegnante di lettere!

Non so se siamo ancora a tempo a fare qualche cosa: ma questo problema dell'insegnamento della geografia dovrebbe essere affrontato; non è che manchino proposte serie; anzi poche materie forse, come questa, sono state oggetto di studi, discussioni, proposte; essa ha perfino un organismo che ne rappresenta il naturale patrono, la Società Geografica: si è parlato di un insegnante di geografia specializzato; se si possa tornare al vecchio abbinamento di storia-geografia dopo trent'anni di delirio filosofico-idealista non so: ma senza andare a suscitare l'altro vespaio, quello del connubio storia-filosofia, penso che non dovrebbe poi essere tanto difficile mettere insieme, almeno nelle scuole con un certo numero di corsi, vere e proprie cattedre di geografia e assegnarle ad insegnanti che sappiano questa materia, vengano essi dalle lauree scientifiche o da quelle letterarie. Come non dovrebbe essere impossibile, comunque, dare buoni insegnanti di geografia a quell'istituto magistrale da cui escono i maestri che insegnano pure la geografia, e che oggi, provenienti dall'ibrido magistrale gentiliano, stanno inavvertitamente rompendo quella seria e bella tradizione della nostra scuola elementare in cui la geografia era fatta partendo dal disegno, dal plastico, dal fotogramma. E non si potrebbe, almeno, pensare a far insegnare solo la geografia, mediante opportuni scambi interni, a quegli insegnanti (e ve n'è sempre uno almeno in ogni istituto) che sono appassionati ed esperti conoscitori di questa materia?

Ci si pensi, fino a che si è in tempo, e non si dimentichi che l'insegnamento della geografia, nella scuola media è uno dei fondamentali strumenti onde stimolare interessi e conoscenze del giovane, che essa può servire come ottimo sussidio agli insegnamenti stessi dell'italiano (narrativa, letture, composizioni) della matematica, del disegno: che abitua l'alunno ad un senso vivo del reale e della sua traducibilità e rappresentabilità, che stimola la sua fantasia e il suo desiderio di conoscere; che lo guida alla scienza e allo studio di fenomeni fisici e umani. E' un insegnamento prezioso che non vale la pena di sciupare così per motivi assolutamente vani.

Ci si pensi e si faccia in modo che gli italiani imparino la geografia: ne hanno veramente bisogno.

Giovanni Gozzer

Espressioni: Fanciullo crucciato

L'esperimento fallito: Quadro del pittore olandese Hendrik Maertenstz Sorgh (1621-1670)

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN GRAN BRETAGNA

La legge fondamentale di riforma della scuola inglese risale al 1944 ed oggi, a sei anni di distanza, è già possibile stabilire un sommario bilancio dei risultati ottenuti.

E bene dire subito che i risultati raggiunti sono notevolmente inferiori a quelli sperati senza alcuna anticipazione critica, è tuttavia possibile notare un certo disagio delle autorità inglesi per il settore riguardante la politica scolastica: i problemi infatti, alla cui soluzione si era posto mano nella piena convinzione di poterli risolvere entro un lasso di tempo non troppo lungo, si sono invece rivelati di difficile soluzione: il prolungamento dell'obbligo scolastico al 15° anno di età incontra difficoltà di pratica attuazione, sia di carattere materiale (mancanza di mezzi, penuria di locali); la unificazione dell'istruzione secondaria, attuata sulla base della scuola tripartita (classica, tecnica, moderna) ha rivelato difficoltà di attuazione di ordine psicologico, sì che praticamente la scuola moderna è rimasta nello spirito e nell'ambito della scuola primaria, impedendo il realizzarsi di quell'unità educativa che la legge del '44 avrebbe voluto attuare fino al 15° anno; la scuola complementare o meglio istruzione complementare dal 15° al 18° anno, da realizzarsi mediante corsi nei « County Colleges » è rimasta ancora allo stato di aspirazione, in generale, e di qualche sporadico tentativo a carattere sperimentale. Nel settore degli insegnanti poi le autorità scolastiche sono alle prese con una serie di richieste di miglioramenti economici per i quali le trattative finora svolte non hanno dato risultati soddisfacenti e che si sono comunque concluse con un grave stato di disagio del personale insegnante.

Il governo laborista, in base alla legge del 1944, era partito anche nel campo scolastico, con un convinto indirizzo dirigista: ma le difficoltà incontrate in un primo momento hanno smorzato l'impeto novatore (non si dimentichi che l'Inghilterra è il paese in cui l'iniziativa privata e locale è stata sovrana nel settore scolastico), poi hanno costretto le autorità ad un radicale cambiamento di rotta: sì che nel 1949 presso il Ministero dell'Educazione fu costituita una commissione incaricata di esaminare « la ripartizione delle responsabilità fra l'amministrazione centrale e quelle locali e la possibilità di dare a queste ultime maggior libertà e responsabilità più vaste ».

Non si può dire che sforzi considerevoli non siano stati fatti nel campo dell'istruzione pubblica: a cominciare dal bilancio, che nel 1949-50 raggiunse la cifra di 182 milioni di sterline per la parte statale e 240 milioni per il bilancio complessivo delle autorità scolastiche locali (escluso quindi il settore dell'iniziativa privata). 420 milioni di sterline sono una cifra considerevole, specialmente se rapportata con i bilanci degli altri paesi Europei, che comparativamente sono quasi tutti inferiori: si pensi poi che tre quinti delle spese sostenute dalle autorità locali gravano direttamente sul Ministero delle Finanze.

Questo considerevole aumento di spesa è dovuto a due cause: l'aumento numerico tutt'altro che trascurabile del personale insegnante e l'impulso dato all'edilizia scolastica.

Un piano organico di sviluppo delle costruzioni scolastiche fu elaborato nel 1948: e si imponeva l'urgenza, in corrispondenza al continuo accrescimento della popolazione scolastica: le spese da sostenere per la realizzazione del piano si presentarono nel 1948-49 di entità talmente considerevole che per lo anno successivo si elaborò un nuovo piano tendente a realizzare con una riduzione di spese del 12 %, il numero di costruzioni previsto: speciali pubblicazioni vennero preparate dal Ministero dell'Educazione, sezione edilizia. Alla fine del 1949, nel pieno fervore della campagna di costruzioni, erano in cantiere lavori per 70 milioni di sterline (contro i 33 del 1948): così che alla fine dello stesso anno si poterono contare 665 scuole nuove o in corso di costruzione, di cui 494 elementari e 171 secondarie: contemporaneamente l'attività svolta in base al piano

Espressioni: Fanciullo sereno

HORSA (Hut Operation for the Raising of the Scoole Age) per l'apprestamento dei locali provvisori destinati alle classi del periodo prolungato di obbligo (14-15 anni) si metteranno in efficienza 4162 aule di lezione e 2195 sale di studio.

Un altro grave problema che il Ministero dell'Educazione doveva affrontare era quello della scuola privata (Pubblic scools). Il titolo III della legge del 1944 prevede la creazione di un albo delle scuole libere o private, la iscrizione al quale è consentita solo qualora ricorrano determinate condizioni relative ai locali, all'arredamento, al personale insegnante: ma in questo periodo di assestamento postbellico molteplici difficoltà hanno impedito l'attuarsi di tale normalizzazione, sì che per molte scuole libere si profila la possibilità di una chiusura forzata per mancata iscrizione all'albo. In tali condizioni il Ministero ha preferito ricorrere ad una misura finora mai presa, quella delle ispezioni: su 4600 scuole libere 1200 sono già state ispezionate e sul loro conto è stato steso un rapporto dagli ispettori governativi per l'attuazione del disposto di legge relativo all'albo delle scuole è stato concesso un ulteriore lasso di tempo.

Avicenna

IL CONVEGNO
DI GARDONE

Si è concluso a Gardone Riviera nei giorni 9, 10, 11 settembre il terzo Convegno Nazionale per il Cinema Didattico.

Al Convegno hanno preso parte uomini di scuola (70 Provveditori agli Studi, 30 Presidi di Scuola secondaria, 30 Ispettori e Direttori Didattici) Tecnici e produttori del Cinema a passo ridotto.

Durante il corso dei lavori gli intervenuti presero parte alle discussioni sulle relazioni presentate: furono inoltre presentati in visione i più interessanti film educativi e didattici prodotti in Italia e all'Estero.

Il Convegno si concluse la sera del giorno 11 settembre con l'approvazione del seguente

Ordine del giorno:

Il III Convegno Nazionale per la Cinematografia Didattica.

1) Fa voti perchè la Cineteca Autonoma del Ministero della P. I. venga riordinata e potenziata, mantenendo la propria autonomia e il proprio collegamento con il Ministero della P.I.;

2) Fa presente l'opportunità di creare senza indugio l'organizzazione periferica necessaria per la diffusione della cinematografia scolastica e per la distribuzione dei films. I Centri Provinciali da costituirsi presso i provveditorati agli studi dovrebbero avere una propria autonomia pur mantenendo il loro stretto collegamento con gli uffici della Cineteca Centrale;

3) Raccomanda al Centro Didattico Nazionale di continuare ed intensificare lo studio dei problemi per la diffusione del cinema didattico e di quello educativo sia attraverso concorsi, indagini e pubblicazioni, sia con la organizzazione di corsi per la preparazione cinedidattica del personale scolastico;

4) Convinto che anche in questo campo è da tenere nella massima considerazione l'iniziativa privata fa appello agli enti culturali, a quelli produttivi di carattere sociale ed economico, a quelli pubblici e privati affinchè concorrano alla realizzazione di film informativi aventi caratteristiche didattiche e destinati in particolare alle scuole;

5) Fa voti affinchè il Ministero della P. I. promuova i provvedimenti necessari per assicurare la fornitura di un proiettore sonoro a passo ridotto per ogni scuola; e perchè l'edilizia scolastica soddisfi e per locali e per attrezzature, alle esigenze del funzionamento del cinema scolastico; fa presente che assicurare a tutta la scuola italiana la possibilità di disporre della cinematografia didattica ed educativa significa compiere uno stretto dovere verso la nazione; confida che il Ministero della P.I. otterrà l'adozione di tutti i provvedimenti finanziari che rendano possibile l'adempimento di questo dovere;

6) Confida che i produttori di films destinati a scopi didattici si avvalgano della collaborazione di educatori e tengano presenti le esigenze dell'arte e della tecnica dell'insegnamento, nonchè i programmi scolastici;

7) Per le proposte di dettaglio formulate dalle commissioni suddette e raccolte nelle rispettive relazioni dà mandato al Centro Didattico Nazionale di attuarle nell'ambito delle proprie possibilità.

Nel convegno vennero pure sottoposti alla giuria i films di argomento didattico partecipanti al concorso bandito dal Centro Didattico Nazionale il 24 marzo 1950. Sono stati dati quattro sussidi di incoraggiamento ai seguenti concorrenti:

C.S.C.E. (Centro Sperimentale di Cinematografia Educativa di Cremona per il film: « *Geometria* »;

Franco Farneti di Livorno per il film « *Il Mare* »;

Istituto Tecnico Agrario « Garibaldi » di Macerata per il film « *Una lezione sul pesco* »;

I.C.E.S. (Istituto Cinematografia Educativa Scientifica) di Milano per il film « *Elettrolisi* ».

La stessa sera dell'11 settembre si procedette all'assegnazione dei premi alle scuole vincitrici del concorso bandito dal Centro Didattico Nazionale per soggetti di film a carattere didattico. La giuria ha riconosciuto come vincitrice individuale la professoressa Salvia Tarchi della Scuola Tecnica « Peruzzi » di Firenze per il soggetto « Vita di un fiume »: i due apparecchi sonori, passo 16 mm., messi in palio rispettivamente dalle ditte *Cinelabor* di Firenze e *Magis Film* di Roma, son stati vinti dal Liceo Ginnasio « Arici » di Brescia (Soggetto del professore Antonio Covi « Il Latino »), e dalla 7ª Direzione Didattica di Bologna (soggetto della Direttrice Didattica Maria Fabbri: « Geometria »).

Recenti studi sulle fiabe

(Continuazione della pag. 2)

dei tipi; 2, dei motivi fiabeschi; 3, generale).

Adunque, nel suo complesso, una opera solida, organica, nitida e aggiornata, che ci offre un'ampia e chiara visione dei principali problemi e aspetti riguardanti il sempre suggestivo argomento delle fiabe. Scendere ad un esame particolare delle sue singole parti, non ci è possibile entro la misura di un articolo che vorrebbe farsi leggere. Ci contenteremo di qualche nota critica e di qualche notizia sui punti di più vivo interesse.

Un lettore italiano, di formazione prevalentemente storicistica, si sarebbe forse attesa una diversa impostazione del lavoro e, quasi direi, un'opposta prospettiva. Capovolgendo l'architettura dell'opera, forse sarebbe stato meglio incominciare con la storia degli studi e con la discussione delle teorie, dando a questa parte un più ampio sviluppo. Con quello spirito di illuminato empirismo che distingue molta parte degli studi anglosassoni, l'autore ha preferito, dopo brevi necessarie premesse, entrate *in medias res* offrendo una serie di esempi da cui i problemi generali vengono illuminati nell'esercizio stesso dello studio comparativo.

Così, tutta la parte dedicata ai racconti degli indiani d'America, se può rivestire uno speciale interesse per gli studiosi americani, occupa uno spazio eccessivo nell'economia generale dell'opera, e solo in parte risponde ai problemi che suscita il patrimonio mitico-leggendario dei primitivi. Per la bibliografia che riguarda l'Italia, a parte i numerosi errori di stampa, qualche rilievo si deve pur fare sull'indicazione delle principali raccolte. Per esempio del Pitrè si cita soltanto il volume di *Novelle popolari toscane* (il T. non conosce la ristampa che ne fu fatta, con numerosissime aggiunte, a cura di Giovanni Gentile nell'Edizione Nazionale delle opere del Pitrè, Firenze, Barbera, 1941-42, ma non c'è da fargliene colpa: le edizioni nazionali sono destinate a rimanere semi-clandestine) ma non si ricordano i suoi quattro volumi di novelle popolari siciliane, che costituiscono ancora, per l'importanza dei materiali e del corredo di note comparative, forse la massima raccolta di fiabe popolari che per una sola regione si sia avuta in Italia. Del resto, andavano anche ricordati almeno i tre volumi di *Fiabe popolari calabresi* di Letterio di Francia (Ed. Chiantore, Torino). Tuttavia, queste osservazioni non vogliono avere la pretesa di rilievi critici, sì bene soltanto di interventi in una cordiale discussione intorno ad un'opera di alto valore.

Particolare interesse ha per noi il vedere l'atteggiamento che il Thompson prende nei riguardi delle teorie attualmente più discusse circa l'origine delle fiabe.

E' nota, per es., l'importanza che la scuola freudiana attribuisce al sogno, come causa prima determinante il sorgere, nella fantasia umana, delle vicende irreali che costituiscono il mondo fiabesco: i sogni provocati dal timore o dall'angoscia e specialmente dal desiderio represso si concretano in avventure e in personaggi fantastici con una concatenazione di episodi che sembra ovvia e reale, ma che si attua solo nel sogno e nella fiaba. Ciò che il popolo desidera (fortuna, ricchezza, forza etc.) e non potrà mai avere nella realtà della vita, lo trasferisce nel regno delle favole: Cenerentola nasce dal sotterraneo fondo psichico della fanciulla costretta alle più umili faccende domestiche. Così le prove impossibili, l'imminente condanna per un'ingiusta accusa, il trasferirsi in volo da un luogo all'altro, il precipitare in abissi, la lotta con draghi spaventosi e altri dei motivi ricorrenti in molte fiabe trovano perfetto riscontro nei sogni e quindi, secondo i psicanalisti, ne derivano.

Il Thompson nota innanzi tutto che il rapporto sogno-fiaba era già stato indicato prima del Freud, da altri studiosi non psicanalisti: nella sua forma estrema la tesi fu già sostenuta fin dal 1889 da Ludwig Laistner nel suo lavoro *Das Rätsel der Sphinx*, e molta importanza a questo aspetto veniva attribuita da Frederich von der Leyen nel suo trattato sulla fiaba (*Das Märchen*, 3ª Ed., Lipsia, 1925).

Entrando poi nel vivo del problema, il Thompson osserva che i sostenitori di questa teoria non si sono mai chiesti quando, dove e da chi una fiaba sia stata per la priva volta raccontata: essi presentano delle semplici possibilità come fatti dimostrati. E, in fin dei conti, le loro « speculations », giovano ben poco per far comprendere come in realtà il patrimonio narrativo popolare si sia formato e sviluppato, dagli antichi tempi ad oggi e presso i diversi Paesi e le varie genti.

Anche le teorie che riconoscono nelle fiabe origini ritualistiche o comunque riflessi di concezioni e cerimonie religiose dei primitivi vengono sottoposte dal Thompson a una revisione critica, che tiene conto degli elementi positivi, ma rileva anche gli errori o le insufficienze. Al Saintyves, che nella sua importante opera *Les contes de Perrault et les reçits parallèles* aveva sostenuto come tutte le fiabe del Perrault si potessero ricondurre a riti di iniziazione o a cerimonie per feste stagionali, il Thompson rimprovera di lavorare un po' troppo di fantasia. Al Van Gennep e al Naumann, che per diverse vie hanno cercato (e in parte vi sono riusciti) di ricollegare i motivi fiabeschi con le credenze e le pratiche dei selvaggi, obbietta che essi concepiscono la cultura di questi popoli con una uniformità che non corrisponde alle vere condizioni, e non tiene conto dei diversi gradi o cicli culturali.

Senza dubbio l'attenzione degli studiosi che indagano la radice prima da cui sono nati e fioriti i motivi delle fiabe si appunta ora sopratutto sulle credenze e usanze dei popoli primitivi, sopra le testimonianze di quella preistoria che sopravvive presso le tribù selvagge. Perciò il Thompson esamina con particolare cura l'opera del Malinowski *Myth in Primitive Psycology* (New York, 1926) e i suoi studi sul patrimonio narrativo delle popolazioni del Pacifico, pur rilevando che il Malinowski appare un « provinciale » in quanto considera tale patrimonio come isolato e quasi ritagliato fuori da tutto il complesso del mondo fiabesco, che è, invece, intercontinentale.

Uno speciale favorevole apprezzamento il T. esprime per le idee che Franz Boas sostiene nell'opera *Race, Language, and Culture* (New York, 1940). Egli condivide col Boas l'opinione che si debba ridurre al minimo la distinzione tra fiaba e mito e che le mitologie non cominciano con la semplice osservazione dei fenomeni naturali, anche se tale osservazione entra per una quota parte nella formazione dei miti. Il sorgere del patrimonio fiabesco e del mondo mitico è estremamente complesso e pretesa assurda sarebbe volerlo interpretare con una formula semplicistica. Lo scrigno che rinserra il tesoro del suggestivo mondo delle fiabe non si apre con una sola chiave.

Tale è anche l'insegnamento ultimo che possiamo trarre da questa bella, viva, importante opera di Stith Thompson.

Paolo Toschi

NOTIZIE DEL CINEMA

Roma, settembre — Alida Valli, tornata in Italia dagli Stati Uniti più affascinante che mai, primeggia nella vita mondana e registra un primato come « vittima » delle interviste. La nota attrice ha dichiarato che si appresta a interpretare il film « I miracoli non si ripetono » insieme con Jean Marais, sotto la direzione di Yves Allegret. Questo film fa parte di un gruppo di produzioni italiane e di co-produzioni italo-francesi, che saranno tutte distribuite dalla Minerva Film.

Di questo gruppo — ha informato il comm. Mosko un redattore di Cine Attualità — fa parte « Il Cristo Proibito », il cui solo annuncio ha fatto nascere grande curiosità in tutti i paesi del mondo, poichè, com'è noto, il film sarà diretto personalmente da Curzio Malaparte.

L'annuncio di questa notevole produzione ha determinato un certo compiacimento tra gli amici del cinema italiano e della collaborazione cinematografica italo-francese.

Londra, 14 — David Lean e Carol Reed sono di nuovo al lavoro. Il regista di « Breve incontro » dirigerà tra breve un film su un'avventura di guerra nella Manica durante lo scorso conflitto intitolato « The Cruise of the Broadwinner ». E' già in preparazione un nuovo film di Reed, ambientato in Germania: il soggetto e la sceneggiatura sono di Graham Greene cui si deve lo scenario de « Il terzo uomo ».

Parigi, 13 — Un eminente regista francese realizza un film di produzione propria. Il film è « Nè de père inconnu » di Maurice Cloche, un regista di fama internazionale, autore di « Mr. Vincent » e di « La portatrice di pane », quest'ultimo realizzato in Italia. Negli ambienti cinematografici parigini si rileva che tali casi, di eminenti registi i quali assumono anche la produzione dei propri film, si susseguono da qualche tempo con una certa insistenza, da Rossellini in Italia a Ford in America e Cornelius in Inghilterra, e, sempre secondo questi ambienti, possono considerarsi come manifestazioni, ancora sporadiche e limitate ma non meno sintomatiche, di una tendenza che appare come un riflesso diretto dell'attuale situazione dell'industria cinematografica. Fenomeni diversi, cioè, da quelli classici di Chaplin o di Gabriel Pascal. Cloche, com'è noto, realizzerà in Italia il film « Ultimo treno da Pechino », e, forse, anche un secondo film, successivamente.

Roma, 19 — L'Istituto Nazionale Luce ha dato una prova concreta della sua vitalità e delle sue possibilità produttive proprio nel momento in cui si sta avviando all'approvazione la legge sulla sua ricostituzione ufficiale. Anche la stampa estera ha dato un particolare rilievo al successo veneziano dei documentari Luce: « Anopheles » di Pucci (1° Premio Film Documentari Scientifici); « Notturno » di V. Sala (1° Premio Categoria Documentari vari e « Canapa » di Cencioni (1° Premio Documentari Culturali). Tali opere di particolare valore testimoniano come il « Luce » sia passato dalla travagliata fase di ricostruzione e riorganizzazione a quella della ripresa della produzione, la quale avrà un grande sviluppo.

L'Istituto Luce può presentare, oggi, nel complesso, più di centoventi, tra nuovi e recenti documentari. Altri ancora, in numero considerevole, sono in lavorazione.

Roma, 16 — E' stato posto, su un piano concreto — informa Cine attualità — il problema di una eventuale collaborazione cinematografica tra l'Italia e il Canadà, sul terreno della produzione in tale paese, che offrirebbe ottime possibilità per i nostri cineasti. La proposta è di una attrice canadese, Lois Maxwell, che ha studiato molto seriamente la situazione cinematografica del suo paese, ed in particolare tale problema, e lo ha posto ad alcune personalità cinematografiche italiane e del Canadà, contando di discuterlo anche ad Ottawa al « National Film Board » locale se la proposta riscuote interesse concreto in Italia. Esprimendo anche il punto di vista di autorevoli ambienti cinematografici canadesi orientati in questo momento verso una produzione in collaborazione con cineasti europei più che con iniziative hollywoodiane, Lois Maxwell ha dichiarato all'Agenzia Cine attualità che nel Canadà vi sono ingenti capitali a disposizione di iniziative cinematografiche, e vi è per contro penuria estrema di registi e tecnici: cineasti italiani di tali categorie sarebbero particolarmente bene accolti, ed avrebbero ottime possibilità, in Canadà, ove si giungesse, anche per iniziative italiane, ad intese per la produzione in Canadà di film italo-canadesi. Lois Maxwell la brava ed intelligente attrice che pur essendo molto giovane ha una eccezionale sensibilità di preparazione per i problemi internazionali del cinema ed ha una notevole esperienza di lavoro in Canadà, in Inghilterra, negli Stati Uniti per due anni con la Warner Bros, e in Italia — un bel successo personale in « Domani è troppo tardi » di L. Moguy — ha affermato che nel Canadà vi è una attrezzatura cinematografica suscettibile d'essere fortemente potenziata, e che è in continuo sviluppo: la Maxwell ha sottolineato anche che tale paese offre esterni naturali meravigliosi, per il cinema.

SURREALISMO

(Continuazione della 2ª pag.)

spinge alle estreme conseguenze le richieste del Surrealismo, che si è sempre dibattuto in un insuperabile dualismo di forma e sostanza: ora di poesia e di impegno sociale.

Dove sono più le tendenze a rappresentare artisticamente una super-natura, entro gli incanti e i sortilegi della parola divenuta immagine poetica? Dove sono i richiami di un reale trasfigurato, al di là di ogni vincolo pratico, perchè tutto disciolto in simboli lirici, in linguaggio allusivo? Dove sono le analogie di un'arte tesa nello sforzo di cogliere lo sconosciuto, in un'accezione romantica?

E già Baudelaire scriveva: «Le poète doit être à la fois lui-même et autrui ».

Proprio Eluard aveva proceduto al la scomposizione della lingua tradizionale, introducendo, nelle sue poesie, novità metriche e sintattiche ricavate da un gioco sincrono di immagini. Il senso capovolto delle parole dava freschezza ai versi, che si articolavano entro il paradigma di una grammatica volutamente violentata nelle sue parti appariscenti.

Con le sue audacie poetiche, con il suo analogismo allusivo, Eluard otteneva effetti sorprendenti, sospingeva il Surrealismo verso approdi inconsiderati.

Ora, quella nomenclatura di arte libera eppure manifestata secondo particolari regole di creazione fantastica, ha perso ogni sua consistenza e validità.

Essa ha lasciato il posto ad una letteratura *engagée*, che chiede alla società gli spunti necessari al suo modo di essere.

Al surreale si è sostituito un reale documentario, nella sua cruda nozione di accadimento storico, di obbligatorietà etica.

Francesco Bruno

LA GRAMMATICA

Punto dolente... Il Ministero della P. I. (allora dell'E. N.) con una circolare del 9 luglio 1942 invitava le Facoltà di Lettere a dare più larga parte allo studio dei fenomeni grammaticali, dal punto di vista teorico e da quello storico. Ma... una circolare, da sè, fa la fine di tutte le circolari da sè. Oggi come allora l'Università italiana *ignora* la grammatica, sotto tutti gli aspetti.

In alcune facoltà di lettere non esiste affatto la cattedra di storia della lingua; in altre esiste, per tale disciplina, un semplice incarico, qualche volta affidato al docente di glottologia, che in effetto non distingue le due materie e limita il suo corpo d'insegnamento agli strati morti della lingua; in altre ancora impera, indisturbato, il vecchio metodo positivista, analitico, con spiccata predilezione per i dialetti, terreno vangato e rivangato, da cui più nulla o quasi è possibile trarre; in tutte infine la grammatica e il vocabolario, con la loro storia e la loro vita, sono completamente assenti (fatte, s'intende, le debite pochissime eccezioni).

Dove si studia, dunque, la grammatica, in Italia? nelle scuole medie inferiori, quando (data l'età degli studenti) si crede che sia essa a creare la lingua, con regole aride e tiranniche, se addirittura (e qui non ci ha colpa solo l'età degli scolari, ma spesso anche il metodo dell'insegnante) non viene considerata un puro e semplice strumento per bene imparare il Latino.

Quanto più a suo posto, e più fruttuoso sarebbe lo studio della grammatica nelle scuole medie superiori e ancora più nell'università, dove si può avere la maturità necessaria per capire che, non la grammatica ha creato la lingua, bensì la lingua crea, continuamente, la grammatica, e che la funzione di quest'ultima è, non già d'inceppare e imprigionare la lingua, bensì di tenerla a freno e guidarla.

Queste non sono chiacchiere: sono lacrime, si potrebbe dire senza timore di dare nel melodrammatico. Basterebbe mettere (come sarebbe più che giusto e più che ovvio) la prova scritta d'italiano nel cosidetto piano di studi delle facoltà di lettere; si vedrebbe allora che cosa ci darebbero i « laureandi »... Non voglio, no (tanta crudeltà non è necessaria) alludere all'ortografia: mi basta sapere per sicuro e inconfutabile che i nostri laureati in lettere ignorano quasi tutti i problemi della grammatica e del lessico della loro lingua.

Dianzi ho parlato di un « cosidetto piano di studi » nella stessa facoltà: volevo dire che non esiste affatto un piano di studi vero. Nessun ordine rigoroso che *fissi* l'anteriorità di un esame rispetto a un altro: lo studente è liberissimo di cominciare di dove vuole. E' chiaro che tale sistema di studi è quello di chi vuole o deve affrontare una scienza o un'arte senza possederne i mezzi indispensabili. Dicendo questo, non divago: siamo in argomento, purtroppo. Sia per l'Italiano che per il latino, per il Greco, per le lingue moderne, ecc.: non dovrebbe il prim'anno del corso di Lettere essere *tutto* occupato dallo studio della lingua, cioè della grammatica e del lessico? E non si dica, a questo proposito, che per l'italiano questo è meno necessario: è *più* necessario!

Dai cattivi frutti conosciamo la cattiva coltivazione (non dico *cultura* per non essere frainteso; ma, se oggi si potesse mente al suo significato originario, questa parola sarebbe più che esatta). E i frutti, più che cattivi sono disastrosi. Si aggiunga a quelli sopra accennati, quello (in sede più eletta) gravissimo del fatto che l'università italiana, di questo passo, darà un numero sempre minore di cultori alla lingua nazionale, formata così da poco e con così duro travaglio, e tuttora, sotto certi aspetti, in via di formazione.

Franco Fochi

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 16 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 38 - ROMA, 30 SETTEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L'UOMO DI CENERE

Che ad una ragazza di 12 anni venga in mente di scrivere una commedia, non è cosa inconsueta. Che la precoce commediografa scelga a soggetto di questo suo lavoro « Don Giovanni », è circostanza così aggravante da lasciar perplessi. Ci si riconcilia subito con l'autrice quando però apprendiamo la natura particolare del personaggio nato da un'intuizione non certo sospettabile, in un'età ancor non arricchita dell'esperienza.

« Mio padre — confessa la dodicenne — mi trovò assorta a scrivere e mi chiese che argomento stessi trattando. Mi confidai con lui che mi ascoltò con benevolenza un pò circospetta. Il soggetto gli parve prematuro. Gli feci vedere il piano del lavoro. Trovò il nome, « ronflant » come si conviene, di una dozzina di « giovan signori », di illustri baroni e di un lotto impressionante di « belle ». Invano però il papà cercò il nome del protagonista e rivolgendosi alla ragazza, disse: « Non vedo Don Giovanni ». Risposta: « E' perchè non esiste ».

Il dialogo continuò per chiudersi con questo consiglio: « Pensaci se vuoi, ma non scriverla mai quella commedia ».

Questo paterno avvertimento saggio, saggissimo, delude un pò la speranza di veder dissolversi e cadere in un nulla assoluto una persona che pure fu creduta viva. Postulata l'inesistenza di Don Giovanni, una scoperta psicologica drammatizzata avrebbe per così dire reso sensibile il vuoto in cui quel *Nulla* si perde. Questo uomo di cenere non esiste, perchè è come colui che invece di scrivere una lettera preferisce scrivere su molte buste sempre un indirizzo nuovo per raggiungere un fantasma a cui non potrà dir nulla, perchè la busta è vuota.

Al far viaggiare senza interruzione buste vuote, sembra essersi dedicata la nostra attività mentale.

Siete un coscienzioso lettore di romanzi? Ne avrete letti cento, duecento.

Trovandovi a discorrerne con questo o con quello, voi naturalmente ricorderete quel titolo, ritroverete un'immagine, ripeterete una cadenza, un paradosso, una sentenza, ma non evocherete mai un personaggio vivo, che s'intrometta nella vostra discussione, che dica la sua, vi contraddica, vi insulti anche. Il personaggio non c'è: l'uomo che cercate è di cenere. Il libro che avete letto è una busta con indirizzo, ma vuota.

Supponiamo che i vostri interessi gravitino intorno ai problemi che sogliono chiamarsi filosofici. Dopo aver deglutito pagine e pagine di una materia che dovrebbe esser così salda da sostenere tutte le altre costruzioni, venite a scoprire melanconicamente che la vostra testa si trova presa nella rete dei pretesti: pretesti di riflessione, pretesti di discussioni, pretesti di estetica, pretesti di morale, pretesti di logica, ecc. ecc. Ora come ognuno sa il pretesto è perimetrale e si tiene sempre lontano dal cuore del problema.

Ma è proprio la sequenza dei pretesti che appresta all'uomo lo alibi della insincerità, la quale infesta ogni anima che si lascia sedurre da quelle coerenze formali che la occupano sì, ma senza penetrarla con una forza che pur essendo intima, sembra, per violenza, esterna.

Che cosa dire di questa negazione della propria sostanza umana, di questa distruzione nella polvere di innumerevoli « concisi » che lasciano digiuna ogni vera aspirazione, cui occorre, per esser tale, una centralizzazione totale e non lo scampanellio dei pretesti sollecitanti da troppe e troppe direzioni?

Non è a credere che a riserve di questo genere la risposta manchi: ma è risposta presuntuosa, perchè sventaglia sempre l'esigenza della lucidità, come se l'unica possibilità di vedere fosse quella di frantumare per trarre scintille.

L'inconciliabilità tra filosofia e pretesto costituisce un aspetto della crisi dell'uomo, il quale viene incenerendo se stesso con l'attentare alla sua esistenza, facendosi comandare dal convenzionale, dal puerile, dall'arbitrario. Chi oggi non sente disdoro e fastidio per questa volontà di forma, per quell'equilibrio di struttura, per quella potenza violenta e concentrata che fa di sè non un uomo di cenere come il Don Giovanni, inesistente, ma un essere la cui coscienza senta l'impulso irresistibile di darsi una esistenza sempre più grande o sorpassandosi o manifestandosi o completandosi?

Chi volesse un'altra prova di questo tramutarsi degli uomini veri in uomini di cenere, osservi il gusto carnascialesco che viene affermandosi nelle arti figurative e nella musica. Non ci sono state offerte oggi « Sinfonie di rumori »? E come spiegare l'imperversare nella pittura, nella scultura, nella architettura dei cosiddetti movimenti d'avanguardia, che, da alcuni decenni, continuano a susseguirsi annunziando dietro la avanguardia l'avanzarsi di qualcosa che non giunge mai? Una avanguardia divora l'altra: e non è davvero cosa allegra assistere a tante digestioni con moti peristaltici così violenti da sembrare addirittura acrobatici.

SOMMARIO

Da qualsiasi parte dunque moviamo, arriviamo sempre all'uomo di cenere, al personaggio che ha nome nella commedia, ma è privo di corpo e non ha animo e perciò *non esiste*.

E' davvero singolare che tanta sete di vivere, tanta brama di esistenza non abbia altra proiezione che la parodia del nulla.

SIMULACRI E REALTÀ

L'ANTABUSE

L'antabuse, ci dice il dott. Baissette, è una sostanza chimica che gode della curiosa proprietà di sensibilizzare l'organismo, quando esso è impregnato di alcool etilico. Se un paziente ha ingoiato una compressa d'antabuse, e beve un bicchiere di vino, fenomeni di sensibilizzazione imponenti appaiono: rossore intenso della faccia, del collo, dell'addome, accelerazione del polso, stato di nausea.

Questi effetti della singolare compressa sono stati sfruttati per combattere il vizio e dar il passo alla virtù. Il vizio, manco a dirlo, è l'alcoolismo. L'astuto farmaco sta in agguato e non da segno di sè, ma appena è infranto il proposito della temperanza, il rossore fa la spia.

In verità, si dovrebbe arrossire per reazione morale; ma quando il senso morale è sordo, allora interviene la chimica e si dà a tingere di porpora la faccia, il collo, il petto. La nausea fa il resto, e quasi sempre il fedele di Bacco guarisce.

Sarebbe da augurarsi che la chimica ci dotasse di nuove compresse per combattere gli altri vizi capitali. Se ad ogni caduta un semaforo chimico accende il rosso, presto o tardi il vizioso sarà salvato dalla compressa. L'impotente virtù verrà poi a raccogliere i frutti che non le appartengono. Tutto ciò non è fatto davvero per esaltare l'uomo, ridotto a comprare dalla chimica la sua salvezza.

C'è, è vero, un inconveniente: può capitare (rarissimo caso) che la compressa sia mortale. E' la rivincita della virtù sulla chimica; di virtù, infatti, non si muore.

IL VOTO DEL LONGOLIO

Fu il Bembo a consigliare al Longolio di non leggere altro scrittore che Cicerone. Il Longolio gradì a tal punto il consiglio da immergersi nelle acque ciceroniane per cinque anni, senza uscirne mai. Purificato in questo davver lustrale lavacro, « fece il voto di non usare nessuna parola che non fosse stata usata da quel sommo ». Non consta che quel ciceroniano infrangesse mai la promessa. Dato che Cicerone era considerato modello perfetto, e dato che « l'epoca soltanto di Cicerone meritava il nome d'immortale e quasi celeste », l'entusiasmo del Longolio e il fiero proposito di lui sono comprensibili.

Ora del Longolio non è rimasta che questa sua furiosa volontà d'inciceronirsi per sempre. Troppo poco in verità, per sì lungo sacrificio. Il Poliziano invece, uomo di più lucido senno in quel latinismo prevalente, seppe aver diversa e più sensata misura. Quando aveva fretta e doveva più scrivere in latino le sue lettere, s'inquietava. Non aveva fatto il voto di usar solo parole ciceroniane, se preferiva di servirsi del volgare.

Il Poliziano è vivo: il Longolio è morto. Non vogliamo dire che ad ucciderlo sia stato il Bembo. Ma che il sorridente Pietro lo abbia aiutato a far la caricatura di se stesso, è cosa non improbabile. Chiunque infatti legge di quel voto del Longolio, un sorriso lo accartoccia. Cinque anni di durissima disciplina per restare nella memoria degli eruditi con i bitorzoli del maniaco.

AVVENTURA DI UN LETTORE

Per quanto non impreparato alle sorprese, chi ha scelto il mestiere di magazziniere della carta stampata, si trova qualche volta di fronte a qualcosa che sulle ruote dell'inverosimile corre verso l'incredibile. Un giorno vi trovate tra le mani uno di quei settimanali politicizzati fino al midollo. Lustrate a dovere il vostro comprendonio, perchè la ruggine non ne intoppi la meccanica. Scorrete i titoli: i più vistosi prima. Ed ecco gradi caratteri vi invitano a fermarvi. Leggete: Materialismo e spiritualità. *Ci siamo. Il solito dittongo che non potete eliminare nel filosofico verbo. Quale sintesi o quale opposizione vi appresterà l'autore tra quei due concetti? Cercate qualche periodo orientativo sotto quel titolo promettente. Ma non credete ai vostri occhi, quando le prime parole che vi attendono sono queste: « Mantello di lana grigioverde, con collo di pelliccia, tasche basse ». Saltate queste righe come una pozzanghera formatasi in un giorno di pioggia nella strada che percorrete solitamente. Cercate altri periodi. Leggete: « Abito in nero doppio collo in seta arana. Tasche basse ». Il dubbio di un errore del proto vi tranquillizza un momento. Ma alcuni periodi seguenti escludono che possa trattarsi di errore. Una penna non ignara del gergo filosofico vi racconta il conflitto che ha dovuto superare, per mettere d'accordo i quattro elementi. Per i quali la lana nera è il primitivo. Leggete, leggete e il Materialismo e la Spiritualità vi si configurano come tasche basse e doppio collo.*

Ecco finalmente la filosofia non più nuda, ma con ricchissimo paltò e collo di pelliccia.

Varius

UN ROMANZO
di quindici secoli fa

La crisi del romanzo. Non si sente parlare di altro, nei ritrovi letterari, specialmente quando la conversazione langue, sull'imbrunire, e la gente è stanca di aver trovato, nel discorrere, battute originali e spiritose.

« Attacchiamoci al luogo comune » — ecco l'ancora di salvezza. E giù le solite considerazioni: il romanzo è morto, sta per morire, muore; non è mai stato vivo; è nato in secoli di decadenza, quando la poesia pura e grande non era più capita dai popoli imbastarditi dell'ellenismo, [illegible] che poi sono cadute travolte dall'Islam; il romanzo vero è stato fiorente nella seconda metà dell'Ottocento e basta: i russi e i francesi soltanto l'hanno saputo fare.

La filastrocca potrebbe continuare. E intanto, piacerebbe vedere da vicino come è stata, e quando e da quanto sorta e fiorita, questa mania perversa, secondo alcuni, di perdere alcune ore del giorno, della sera e della notte, su pagine di cose finte, di cose inverosimili, di cose inaudite, terribili, serie, comiche, di cose che non hanno senso comune, di cose che non hanno nè capo nè coda. Ma è vero questo: che il romanzo opera d'arte, opera di vita, necessario allo spirito e alla sua ricreazione, terribile e gaio come l'esistenza stessa, quasi sempre più terribile che gaio, è avvenimento, sì, della nostra età, ma non prerogativa dell'Ottocento seconda metà: esso accompagna anche lo svolgimento dell'epoca nostra. Dal fondo spiccano i colori che resteranno in vista agli occhi dei posteri.

Eppure, se è cosa veramente moderna, il romanzo c'è sempre stato, e se si rilegge per curiosità uno dei più antichi romanzi (nel vero senso della parola) che siano mai stati scritti, ci meraviglieremo forse che a simili avventure si siano potuti interessare per secoli le antiche generazioni.

La storia di *Apollonio di Tiro* fu scritta nel V o VI secolo dopo Cristo: ma ancora nel '500 versioni italiane di essa eran vendute a ruba e passavano di mano in mano. Persistenza mirabile di un'opera che apparirà, a chi la rilegga ora, ingenua o farraginosa, forse anche noiosa, ma che si è conservata per un periodo di tempo che è prevedibile supererà sempre quello in cui durerà la fama dei più noti romanzi odierni.

•

Le biblioteche medioevali conservavano inediti codici di questa breve romanzesca storia prosastica scritta in latino; e nel secolo IX o X un'antichissima versione anglosassone la diffondeva in Inghilterra; messa anche in versi latini, aumentava la sua diffusione; verso il Rinascimento, è tradotta in tedesco e in greco (alcuni hanno creduto che l'originale latino fosse a sua volta versione di una storia greca); seguono traduzioni francesi, spagnole, boeme, danesi, italiane.

In Italia la *Storia di Apollonio* incontrò straordinariamente il gusto del pubblico; vi sono versioni in prosa toscana deliziosa; i cantastorie popolari e [illegible] la ridussero in versi, in ottave descrittive che attirarono ancor più l'attenzione del pubblico; e s'era ormai nel quattrocento, in Firenze raffinata ed incontentabile in fatto di letteratura. Quale romanzo moderno può vantare un simile successo librario? E che c'è [illegible] di bello in questo romanzo che, stampato ora, prenderebbe appena un quattro fogli di stampa, e che è un ammasso di avventure freddamente descritte e poste le une accanto alle altre con un lieto fine per conclusione?

Il latino di questa prosa è leggero, nitido, quasi vicino al latino parlato da cui si dovevano svolgere di lì a poco i linguaggi nazionali neolatini. Non c'è sviluppo di caratteri, bensì un crudo realismo, ogni tanto, che ha dovuto afferrare quei lettori dei secoli passati, non abituati ancora ai complicati psicologismi dei nostri tempi nè alle nudità sensuali esasperanti.

Un re di Antiochia, Antioco, per allontanare tutti i numerosi pretendenti alla sua figliola, bellissima donna, pone per condizione che sciolgano alcuni enigmi; se non riescono, vengono decapitati. Un ricco e nobile giovane, Apollonio Tirio, si prova all'impresa e nel rispondere ad un enigma proposto mostra di avere intuito la vergognosa e incestuosa vita di quel Re. Questi stabilisce di ucciderlo e, siccome Apollonio fugge, emana un bando perchè sia preso vivo o morto. Apollonio, capitato nella sua fuga a Tarsia, sa da un buon vecchio, certo Ellemeo, la sua proscrizione, ma avanti di partire dona alla città che era in carestia le provvigioni abbondanti di cui era fornita e riprende il viaggio marittimo.

I Tarsii gli elevano una statua [illegible] nel Foro, [illegible] riconoscenza; ma intanto la nave di Apollonio è colta da una tremenda tempesta: fa naufragio e solo lui si salva, aggrappato ad una tavola.

Mentre è sul lido, piangente, [illegible] apparisce gli un vecchio sordidamente vestito.

« Miserere mei quicumque es » grida Apollonio, come dieci secoli dopo Dante nella selva a Virgilio: sorprendente analogia di parole e di situazioni, già avvertita [illegible]. Con l'aiuto del vecchio, che è un pescatore, Apollonio riesce ad ingraziarsi il Re del paese che in fine gli dà in moglie la sua figliola, bella e buona ragazza. I due si amano appassionatamente, e messisi in viaggio, per nave, la donna dà alla luce una bambina e muore. Disperato, Apollonio mette il cadavere in una bara [illegible] la spiaggia di un'isola dove un medico passeggia coi suoi discepoli: il misterioso carico è esaminato con sorpresa, e la donna [illegible] non essendo morta nel parto ma semplicemente caduta in letargo. E là vive molto tempo non sapendo più nulla del suo Apollonio nè della bambina. Apollonio, che ha giurato ormai di vivere da misantropo, lascia la neonata in un'isola a gente che crede onesta, marito e moglie, e si allontana con la sua nave, sempre chiuso nella stiva, incolto, senza parlare a nessuno, [illegible].

•

Passano anni; e la fanciulla di Apollonio, che i due custodi [illegible] hanno tentato di assassinare, è rapita dai corsari, venduta per la sua bellezza a un greco che la mette in un luogo di perdizione.

Drammatiche e quasi [illegible] la vergine [illegible] la fanciulla riesce a conservarsi pura, [illegible] i clienti del tristo luogo. A quella città arriva anche Apollonio di Tiro con la sua nave. Dopo altre vicende che tengono ancora sospeso [illegible] dei [illegible] che sciolgono i nodi dell'azione: Apollonio ritrova nella fanciulla esposta alla vergogna la sua figliola amata, e la sa pura; (Toscano Bandello ne fece una situazione simile, [illegible] nella intenzione erotica, in una delle sue novelle in ottave). Ritrova poi la moglie che lo ha sempre amato e gli è stata fedelissima. La gioia è generale, in Efeso, ove ciò avviene.

I due infami custodi della fanciulla di Apollonio vengono puniti col supplizio estremo della lapidazione, e i loro corpi sono gettati in pasto agli uccelli di rapina.

Shakespeare, da questa storia, trasse intreccio per quel suo « Pericle principe di Tiro », sul quale vi sono dubbi di interpolazioni ma che in ogni modo riassume l'evoluzione fortunata di questo romanzo, fra i primissimi che gli uomini abbiano letto, come vera e propria narrazione in prosa di finzioni avventurose. E queste, certo, paiono a noi meschine e ingenue: ma dobbiamo forse dire che fossero veramente e del tutto stupidi i lettori del V secolo dopo Cristo? Ma sono forse proprio più avvincenti certe trame cinematografiche, quali siamo abituati a vedere sugli schermi o di cui abbiamo avuto notizia, salvo poche lodevoli eccezioni, nella recente rassegna veneziana? O le vicende dei tanti romanzi premiati e laureati nei troppi concorsi letterari di questi giorni?

Ettore Allodoli

I Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — sono pregati di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2160.

LEOPARDI E LA NOIA

In pochi poeti come nel Leopardi la poesia è interiore esigenza, espressione di un tormento che ha finito per identificarsi col concetto stesso di vita: che ha creato intorno al grande infelice quel clima di negazione assunto dalla critica a « slogan » generatore della sua lirica.

Ma è precisamente il dolore a produrre nel Recanatese l'atto creativo? Direi questo non in assoluto. C'è nel Leopardi uno stato d'animo anteriore all'esplosione della sofferenza, quella — intendo dire — che in certi momenti è cieca felinità, la quale spinge la esacerbazione di lui verso lo squallore della morte o, quel ch'è peggio, a piegarsi a un tenore di vita che è scialbo spegnersi con ottundente lentezza.

La lettera al padre, in data 3 luglio 1832, contiene una dichiarazione che agghiaccia nella sua fredda semplicità: « Con dodici scudi non si vive umanamente neppure in Firenze.... Ma io non cerco di vivere umanamente ». Come se il poeta parlasse a se stesso, tanto egli si muove, fantasma corporeo, nell'incolore ambiente ove le cose hanno perduto ormai ogni rilievo: apice di uno stato d'animo sfociato in sarcastica apatia. Non è che la noia, il tedio: la vera fonte della poesia leopardiana. La noia, in uno stadio iniziale subita con malcelata quiescenza dell'animo, si trasforma quindi, non ulteriormente tollerata, in vulcanica eruzione di dolore che, se non è bestemmia (il Leopardi non è mai blasfemo), è a volte maledizione.

La noia è per il Leopardi segno della gloria, abito dell'uomo di genio. Vero è che lo spirito demolitore di stampo volteriano, mai spento in lui, bolla nello Zibaldone (III, 383) la noia col marchio dell'infamia: « La noia è la più sterile delle passioni umane »; ma nei Pensieri ci ammannisce di essa tutta un'apologetica esaltazione: « La noia — leggiamo nel Pensiero LXVIII — è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani ». E nel LXVII proclama: « Poco propriamente si dice che la noia è mal comune. Comune è l'essere disoccupato, o sfaccendato per dir meglio; non annoiato. La noia non è se non di quelli in cui lo spirito è qualche cosa. Più può lo spirito in alcuno, più la noia è frequente, penosa e terribile. La massima parte degli uomini trova bastante occupazione in che che sia, e bastante diletto in qualunque occupazione insulsa; e quando è del tutto disoccupata, non prova perciò gran pena. Di qui nasce che gli uomini di sentimento sono sì poco intesi circa la noia, e fanno il volgo talvolta meravigliare e talvolta ridere, quando parlano della medesima e se ne dolgono con quella gravità di parole, che si usa in proposito dei mali maggiori e più inevitabili della vita ». E nel Pensiero LXVIII conclude: « ... patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobilità, che si vegga della natura umana. Perciò la noia è poco nota agli uomini di nessun momento e pochissimo o nulla agli altri animali ».

Il poeta è andato, come si vede, molto al di là della retorica formulazione di una proposizione filosofica. La noia è elevata ad altissima dignità, a norma di vita morale, a orgogliosa protesta di grandezza d'animo e d'intelletto, a elemento costitutivo della migliore natura umana. In essa il Leopardi rinviene l'eccellenza dell'uomo nei confronti della bestia. Non più, dunque, nella ragione in sè viene identificato il divario che separa la specie degli uomini da quella degli animali e, separandola, contraddistingue; sibbene in quello stato di passiva, irresponsabile atarassia che colpisce le nature inferiori, inattaccabili dalla noia, inconsciamente placide nell'accettare il destino del vivere.

Di qui, il grido di spasimo nel « Canto notturno »:

> O greggia mia che posi, oh te beata,
> che la miseria tua, credo, non sai!
> Quanta invidia ti porto!
> Non sol perchè d'affanno
> quasi libera vai;
> ch'ogni stento, ogni dànno,
> ogni estremo timor subito scordi;
> ma più perchè giammai tedio non provi.

E nello Zibaldone (VII, 4306): « Anche gli uomini sono, la più parte, come le bestie, che a non far nulla non si annoiano; come i cani, i quali ho ammirati e invidiati più volte, vedendoli passar le ore sdraiati, con un occhio sereno e tranquillo, che annunzia l'assenza della noia non meno che dei desideri ».

Siamo a un determinismo patologico dell'arte, tutto leopardiano. L'uomo comune s'identifica con l'individuo di natura inferiore: anche in lui, come nel cane, è assenza di noia, che è a dire di vita interiore: il genio si estrinseca traverso il tedio che produce il tran tran giornaliero, ne trae nutrimento, assimila e trasforma in vita spirituale, che, ridotta in immagini, dà la poesia.

Il Leopardi è tutto in questa inesausta sorgente, trepido di vitalità, proprio in virtù d'un moto che è sdegnoso distacco dall'insulso gregge degli uomini, quasi esseri fatti di mero corpo: quello degli appetiti. Si compie, in tal modo, in grazia della noia, il processo di catarsi della spiritualità leopardiana: che è a dire di ascesi. Donde scaturisce, nel Leopardi, la grande poesia dell'infinito, delle lontananze perse inafferrabili, di cui un po' dovunque nei Canti è dato cogliere la dolce eco smagata: « Non che io creda — spiega il poeta nel Pensiero LXVIII — che dall'esame di tale sentimento [la noia] nascano quelle conseguenze che molti filosofi hanno stimato di raccorne, ma nondimeno il non poter essere soddisfatto da alcuna cosa terrena nè, per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito (Ci richiama il « rotarsi più mondi » del Foscolo), e l'universo infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che sì fatto universo; e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità e patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobiltà... ».

Così è che la noia si risolve, nel Leopardi, in vita interiore, proprio nell'ansia di affrancamento da essa; nel l'uomo comune segnerebbe il limite della sua sufficienza di sè; limite che di quei tempi — avrebbe offerto due sole possibilità d'uscita: o la follia o il suicidio. Non che il Leopardi non rasenti i due estremi; ma il suo genio, in un supremo contorcimento di tutte le facoltà, costringe lo stato d'animo ai suoi piedi per farsene una sbalorditiva pedana di lancio a tutte le conquiste. Gli si accende, a questo punto, in cuore il sadismo della fuga nell'ignoto, oltre tutte le contingenze, nel mare del nulla ove « dolce » è il « naufragare ». Penetriamo qui nel mondo romantico leopardiano, che non è — si veda bene — il piacere del truculento peculiare dell'anima tedesca, sibbene il nostalgico adagiarsi su un'onda di meraviglioso stordimento fisico, corporeo, per accentuare nello spirito il prepotente istinto del sogno, del cullarsi in chimeriche illusioni, di qua dalle aberrate sfrenatezze del Romanticismo deteriore avvianti al rovescio spirituale; laddove invece il nulla leopardiano rinsangua, sia pure per la durata d'un lampo, il naturale linfatismo dell'anima romantica.

Il Leopardi ama bearsi di codesto stato — direi — di narcosi, in cui le facoltà percettive, nonchè essere spente, sono per balzana concessione di natura (una volta tanto o, almeno e proprio in questo, benigna) acutizzate, protese tutte verso il possesso di un mondo arcanamente stupendo, nel quale il poeta è stato sospinto dall'acerba insoddisfazione dell'ora presente piatta uniforme, per obliarvisi e toccare con mano la felicità. Che è — l'abbiamo notato — soltanto brivido: sensazioni, le quali acquistano pregio per il loro carattere di fuggevoli chimere, dopo di che torna imperiosa, fatale, la legge della delusione. Ma intanto il poeta ha avuto agio di tuffarsi, trasumanato, negli illusorii flutti della fantasia, anche questa, paradiso e dannazione dell'anima leopardiana; la quale, appunto in siffatta vicenda, alimenta la lunga sete d'ispirazione, per ancora deludersi e ancora tornare ad ispirarsi.

Misura, adeguata, di codesta nota della spiritualità leopardiana mi sembra il macabro sogno di Alceta nel frammento idillico già intitolato « Lo spavento notturno », nel quale il poeta s'aggrappa (sperduto nel gran vuoto infinito), con la rabbiosità del « per terra — mi getto, e grido, e fremo », al più strabiliante appiglio che bizzarria di poeta mai escogitasse: avanti ai suoi occhi esterrefatti, Alceta vede precipitare a terra la luna:

> *Io me ne stava*
> *alla finestra che risponde al prato,*
> *guardando in alto: ed ecco all'improvviso*
> *distaccarsi la luna; e mi parea*
> *che quanto nel cader s'appressimava,*
> *tanto crescesse al guardo; infin che venne*
> *a dar di colpo in mezzo al prato....*

Ma l'avido sbigottimento, o terrore, di Alceta sbiadisce nella stanca nota realistica di Melisso: la luna

> *da nessuno*
> *cader fu vista mai se non in sogno.*

La favola bella è nient'altro che ardore di evasione del poeta dalla tediosa angustia circoscritta del « natio borgo selvaggio », dall'angustia del suo piccolo cosmo. Sono, le parole di Melisso, sintesi acre di tutto il pensiero leopardiano: degne di venir incise sul monumento eretto dal genere umano alle sue sublimi, frustate speranze.

Nunzio Cossu

Luigi Bartolini: I premi letterari

A PROPOSITO DI GAETA

GAETA - CROCE - VILLAROEL

Il breve saggio di Villaroel sulla poesia di Francesco Gaeta, pubblicato da Idea *nell'edizione del 3 settembre scorso, ci dà l'esatta misura degl'intendimenti che l'articolista si propone nelle sue indagini critiche, confermando ancora una volta la falsa opinione che molti scrittori si sono formata del nobile ufficio della critica, da essi interpretata come un mezzo idoneo ad affrontare gli avversari e piegarli alla propria volontà; in una parola, come mezzo polemico.*

A chi legge queste atroci amenità di Villaroel non può sfuggire il tono astioso con cui egli tenta di travolgere tutto l'edificio poetico del Gaeta, e più ancora la critica letteraria crociana. Certo che per nulla al mondo Villaroel avrebbe scomodato la tragica ombra di Francesco Gaeta se non ci fosse stato codesto motivo di rivalsa verso il Croce, per qualche antica tiratina d'orecchi o magari per una sintomatica indifferenza o dannata dimenticanza da parte del filosofo. Comunque sia, il primo rimprovero da muovere al Villaroel verte proprio sul metodo critico (e qui — si noti la stranezza — egli ha fatto sua propria la lezione del Croce, peggiorandola, ben s'intende; lezione che poi respinge nei confronti della critica al Pascoli). Bisogna avvertire Villaroel che in tal modo egli non può avere la pretesa di aver fatto il punto sulla poesia di Gaeta, nè sulla critica crociana; così concepita la sua esegesi non espone al ridicolo il poeta chiamato in causa ma la poesia tutta, la quale trova in lui un nemico terribile, implacabile. E davvero non si comprende come mai uno scrittore, un poeta che alla poesia ha dato almeno una diecina di libri, e perciò penso non rinunci al titolo, confermatogli peraltro, se la memoria non m'inganna, in un recente premio di poesia bandito in Sicilia, abbia lasciato intervenire dei motivi fortemente polemici verso terzi in un giudizio che — almeno per quel rispetto che si invoca per i trapassati — avrebbe dovuto essere confortato da un'analisi serena, priva di qualsiasi personale rivendicazione.

Il discorso di Villaroel sul Gaeta non può soddisfare nè il Croce nè i crociani che rispecchiano fedelmente il pensiero del Maestro; ma esso, ed è questo il guaio peggiore, non soddisfa nessuno che abbia intelletto rivolto alla poesia. Certi appigli non ci sembrano degni neppure di un critico estemporaneo, a parte, si capisce, gli errori di interpretazione in cui il Villaroel cade tanto « volentieri » per amor di polemica. E qui sarebbe forse sufficiente fargli notare che quel « cocca e cocca » dei versi gaetani:

> ...o vento...
> irrompi; e cocca a cocca
> batti le gonne sue...

non è un complemento oggetto ma un complemento di luogo: « . . . o vento batti le gonne sue cocca a cocca . . . », e cioè in ogni piega. Ma se ciò non fosse ancora sufficiente, si potrà far giustizia con quest'altra osservazione sbagliata dell'ipercritico Villaroel. Dice il Gaeta:

> « Dolci le pause, quando alla mia spalla t'addossi e ancor mi baci ne la gola ».

E Villaroel: « La donna è addossata alla spalla del poeta e, naturalmente, deve pigliare una posizione abbastanza scomoda per baciarlo in « gola ». Santodio! Ma perchè costringerci a una elementare lezione di storia naturale, di cui il Villaroel si mostra anche in se le poetica sapientissimo? Che ci trova di innaturale in questa positura? E' proprio necessario fargli rilevare che la spalla consta di una parte anteriore e di una posteriore? Se non conoscessimo l'età di Villaroel saremo tentati di consigliargli un esperimento sul vivo.

No, caro Villaroel, il suo non è certo un contributo alla conoscenza della poesia. Non è niente. Io non so se il divertimento sul Gaeta lo ha meditato in una giornata di assoluta abulia o se, come ho dianzi accennato, si tratti più semplicemente di una vera vendetta contro il vecchissimo Croce, al quale certo non rimase tempo per ritornare sulle sue opere di venti o trent'anni fa e replicare alle numerose accuse che da qualche tempo gli vengono rivolte da ogni parte. Tuttavia, a rinvangare in campi estranei, accade ciò che predica un vecchio adagio napoletano, il quale dice: « Non sputare in cielo chè lo sputo ti tornerà sulla faccia ». E Villaroel raccoglierà i frutti delle sue grossolane facezie.

Ma ciò sarebbe ancora un volersi soffermare sulle sue meschinità di uomo. Vogliamo allora parlare brevemente della sua arte? Apriamo un suo libro, forse il migliore, Ingresso nella notte, *e subito ci accorgiamo che Villaroel, dopo una così crudele strapazzata agli ermetici, piglia di peso uno dei loro maggiori rappresentanti, Eugenio Montale, e lo colloca sul suo tavolo da lavoro quale nume tutelare dei suoi versi. Troppo lungo sarebbe, e anche superfluo, il comparare le due scritture; a noi basti citare qualche componimento più scoperto, dove l'accatto è maggiormente evidente e dove lo sforzo di emulazione del modello riscatta tutta una eletta schiera di poeti aggredita con stolti colpi di ariete. Si leggano, dunque, le seguenti poesie, tutte raccolte nell'anzidetto libro di Villaroel: « Crepuscolo », « Alle riviere azzurre del mattino », « Favoloso è il tempo », « Silenzio », « Corrosione », « Aria ». Può bastare.*

Per quel che riguarda la poesia di Gaeta, gioverà aggiungere invece che essa prelude stranamente a quella corrente di poesia definita « ermetica », e cioè alla poesia modernissima, e che tutti i difetti riscontrativi e riconosciuti dal Croce rappresentano la parte negativa di uno sforzo lodevole per uscire dalla logora rettorica della poesia dell'ultimo ottocento (Gaeta pubblicò il suo primo canzoniere, Reviviscenze, *nel 1900) e tentare nuove vie con l'ardimento che sempre distingue il poeta nuovo. La poca disponibilità di spazio non ci concede che una brevissima lettura di questo poeta; essa è però assai indicativa e sufficiente per avviare il discorso su un piano diverso da quello escogitato dal Villaroel. Leggiamolo, dunque:*

> « Ah non battere, stamani, a la mia porta.
> Non mi avvolga l'odor tuo di violetta,
> nè più rorida e assorta,
> la guardata che mi esorta
> a serrar le imposte in fretta »
> (da « Poesie d'amore »).

Non pare un mottetto montaliano? Ma è noto che, purtroppo, ai novatori viene tutta l'amarezza di un mondo statico che si ribella alle forme insuete per aver l'agio di riprendere comodamente il suo sonno indolente. Basta scorrere la storia di Ungaretti per convincersene. Nessuno, ch'io sappia, aveva pensato finora a Francesco Gaeta o alla sua poesia. Morto suicida nel 1927, egli era stato facilmente dimenticato da tutti tranne che dal Croce che gli era (è vero, Villaroel, ma è anche universalmente noto) amico dilettissimo. Ciò ha lasciato supporre a Villaroel che Gaeta fosse in realtà un poeta inesistente, un poeta « inventato da Benedetto Croce ».

Legga Gaeta con altro animo, Villaroel; lo leggano quanti fanno della poesia oggetto dei loro studi o di diletto, e poi certo mi si darà ragione.

Guido Mariani

Risposta di Villaroel

Egregio signor Mariani,

Ho pregato il direttore di pubblicare la vostra nota, anche se — data l'aggressività e il nessun apporto in sede critica — mi costringe ad uscir dalla serena discussione e a ritorcere con un uguale sgarbo le vostre insinuazioni, le vostre astute malignazioni di carattere politico. Tutto ciò dimostra che il vostro scopo non era quello di richiamarmi verso una comprensione del Gaeta; ma quello di difendere il Croce — (non ne ha bisogno e lo difendete malamente) — e di maltrattare me. Cosa strana; perchè non so chi siete e che cosa volete.

Io non ho nessun motivo di rancore contro il Croce. Se egli non si è occupato dell'opera mia ha fatto benissimo; in primo luogo, perchè non gli ho mai offerto i miei libri in omaggio e non posso pretendere che il Croce si disturbi e li compri; in secondo luogo perchè egli non era tenuto ad esaminare l'opera mia, per la semplicissima ragione che non ha ancora esaminato il periodo letterario in cui la mia attività si è svolta.

Voi mi attaccate senza conoscere nulla di me, se non ciò che vi è giunto all'orecchio e per vie non sicure. Nessun premio siciliano ho mai vinto perchè a nessun premio siciliano ho mai concorso. I premi di poesia che io ho vinti si chiamano: *Viareggio, Accademia d'Italia, Goethe, Fusinato* e *San Remo*. Voi ricordate, travisandola, la polemica contro gli ermetici (l'avete desunta dal De Robertis: perfida fonte) dico travisandola perchè quella polemica non fu in sede letteraria, ma politica; e il *vermi* si riferisce (ma *vermi* io non ho detto: io ho citato un verso di Dante che si rivolge agli ignavi: vedete che la letteratura e la poesia non c'entrano) al mascheramento politico degli ermetici di quel tempo. In sede letteraria io sugli ermetici (Montale, Quasimodo, Ungaretti) ho scritto lunghi articoli sul Popolo d'Italia (*leggeteli*) nei quali ho riconosciuto molti dei loro pregi e molte delle loro virtù, tra i molti difetti (e chi non ne ha?) senza passione di parte. Ma gli ermetici qui non c'entrano neppure. E il vostro appiglio ad una brevissima strofa di Gaeta per istabilire un sapor montaliano è, vi assicuro, arbitrario e gratuito; anzi offensivo per il buon gusto del Montale, che non si sognerebbe mai di usare la parola « *guardata* » (dialettale) per significare l'atto del guardare. Vi abbuono tutte le altre sciocchezze che dite sul mio conto. Qui non si tratta di me: si tratta del Gaeta e del Croce. Quando voi mi dimostrerete che tutti i difetti che io avverto nel Gaeta sono mia invenzione potrò anche ricredermi; ma finchè urlate contro di me per difendere il Gaeta otterrete l'effetto contrario, anche presso il pubblico bempensante.

Voi mi dovete spiegare come e perchè il Gaeta sia un vero poeta, un poeta degno di essere tramandato ai posteri, così come ha fatto e stimato il Croce; mi dovete dimostrare che il Croce, negando una forza viva della poesia italiana dell'Ottocento — il Pascoli — non abbia errato; tanto più se si pensa che contro questa forza viva, e in pieno contrasto con le sue esigenze, il Croce poi scopre come vero poeta il Gaeta così sgraziato, così artefatto, così maldestro e affannoso anche nel possesso tecnico dell'arte sua.

Questo mi dovete dimostrare, egregio signore, con il testo del Gaeta in mano; e non spigolando un verso, una frase, una strofetta; chè di simili frammentini accettabili è facile fare una antologia anche sui dilettanti e sui compositori scolastici.

Potrei soffermarmi sulle vostre sconclusionature, egregio Mariani. Chi vi autorizza a pensare che « *cocca a cocca* » io consideri complemento oggetto? Dovrei avere della grammatica la nozione che avete voi. Del resto non potrebbe esserci dubbio: il complemento oggetto esiste ed è inequivocabile: *gonne*. E allora? Allora, voi, Mariani, non avete capito che la mia ironia va alla figurazione barocca del Gaeta e non alla grammatica. Quanto all'incidentale e maligno ricordo del mio « *Mito e realtà di Mussolini* » che qui c'entra come i cavoli a merenda, sappiate, signor Mariani, che io non ho nulla da vergognarmi di quel libro e che lo riscriverei oggi, sappiate signor Mariani, che io assumo sempre, a viso aperto e in pieno, le responsa-

(Continua a pag. 8)

Giuseppe Villaroel

RODIN E CÉZANNE SECONDO R. M. RILKE

Vi sono sviluppi artistici e figure dell'arte moderna che si collegano a momenti singolari della cultura e tuttavia non sempre vengono tenuti presenti nell'esame delle attuali questioni dell'arte. Appunto perchè, in certo senso «storicizzati», certi nomi richiamano una funzione di immobile testimonianza nel tempo mentre, rivissuti e indagati, si rivelano essenziali per l'andamento delle correnti artistiche attuali.

Chi ci induce più sottilmente a questo esame è, in generale, la letteratura artistica: non tanto quella polemica, contemporanea a quegli artisti ma piuttosto l'altra, ben più valida, che appartiene a scrittori e critici (ma sopratutto ai primi) che vissero accanto a tali personalità, ne seguirono il drammatico affermarsi e, come poeti, non ne videro il lato contingente, ma la viva sostanza creatrice: furono, in certo modo, gli ideali commentatori di quelle vicende spirituali che più valgono nella durata del tempo avvenire. E, appunto perchè poeti, per intuizione sapevano cogliere ciò che di universale era contenuto nella accesa fantasia di tali uomini d'eccezione. Il torto, infatti, della nostra cultura artistica è forse quello di tener conto sopratutto delle testimonianze degli storici dell'arte e dei critici, talvolta degli epistolari e discussioni d'artisti; ma assai raramente del riflesso che l'agitarsi dei problemi artistici produceva nella fantasia di quei «grandi colleghi» dei pittori e scultori che furono i poeti.

Una certa diffidenza giustificata fa, in parte, perdonare tali dimenticanze: diffidenza che muove dalla convinzione che i poeti e gli scrittori, quando sono tali veramente, hanno tutto un loro mondo fantastico a cui obbediscono e si fanno arbitrari e intransigenti mostrando di non intendere se non quello che, in un modo o nell'altro, rientra nel processo sempre in atto, della loro creazione individuale: si pensa (e non a torto) insomma, che essi siano dei grandi egoisti, protesi verso quelle forme dalle quali una certa affinità sorge ad arricchire di nuova esperienza quella che essi vanno facendo nel mondo, secondo una versione del tutto personale. Ma non si pensa, in generale, che nonostante questi arbitri è sempre più vicino al travaglio dell'arte un altro artista che non il critico o il cronista, preoccupato tanto spesso di servirsi (anche inconsciamente) della esperienza altrui come testimonianza e riprova di una propria convinzione teorica.

Comunque sia, ecco le «lettere su Cézanne» scritte dall'ottobre al novembre 1907 dal poeta Rilke (uno dei più profondi e travagliati spiriti del nostro tempo) ad amici, ma sopratutto a sua moglie per informarli della sua progressiva conoscenza dell'arte grande di Cézanne, dopo essersi staccato da Rodin, al quale per tanto tempo sino al 1906, aveva fatto da segretario.

Ecco, dunque, un poeta e scrittore a contatto con due artisti di ineguale grandezza, ma a loro modo importanti e complessi, tali, insomma, da eccitare la meditazione di una fervida intelligenza creatrice quale fu quella di Rilke: ecco gli entusiasmi e i ripensamenti per l'opera tormentata e profonda che sgorga dalla fantasia plastica dell'uno, da quella eminentemente pittorica dell'altro.

E' noto come la fantasia di Rodin potesse far presa sul temperamento dello scrittore. Nella prepotenza scultorea dell'artista francese egli vedeva ed intuiva sopratutto una volontà superiore che era fatalmente spinta ad affermarsi nella plastica: più della qualificazione critica della sua arte (come si ricava dal suo noto libro sull'artista) egli ne ricercava le segrete ragioni impulsive e ne ammirava l'intima «necessità». Per quell'adoratore tenace del fenomeno della creazione che fu Rilke, Rodin rappresentava all'incirca quello che per Vasari poteva essere Michelangelo, con la differenza che nel biografo aretino non c'erano quelle complicazioni filosofiche che intensificarono in Rilke l'ammirazione e lo studio dell'arte di Rodin e (ciò che più importa) per quanto scrittore di vena, il Vasari non era un poeta.

Per lo scrittore moderno il «fenomeno» Rodin, e cioè di questo creatore di forme nello spazio, non cessava di essere una specie di miracolo: il modo con cui le concezioni, anche troppo spesso letterarie dello scultore, prendevano rapidamente forma per un «comandamento interno» eccitava la sua ammirata fantasia: e possedendo egli stesso una notevole personalità, il fatto prendeva proporzioni inaspettate perchè si trasferiva dall'esperienza classica a quella letteraria.

Anche se dobbiamo scartare, per il loro scarso valore critico, tante pagine degli scritti di Rilke su Rodin, non possiamo negare anche a quelle pagine una viva e intensa adesione allo spirito che animava il prepotente scultore e lo spingeva talvolta oltre le sue stesse intenzioni verso una risoluzione «espressionistica» del problema plastico. Rodin dava della scultura una definizione, per così dire, anti-scultorea e cioè perfettamente coerente alla sua visione che partiva dall'esperienza dell'impressionismo contemporaneo: «La scultura» diceva «è l'arte delle sporgenze e delle rientranze, l'arte di rappresentare le forme nel giuoco della luce e dell'ombra» lo scrittore non intendeva questa sottile, ma essenziale, differenza di concezione: la sua dedizione era per l'artista come un fenomeno globale e, infatti, l'urto che avvenne tra i due non sorse per divergenze estetiche, ma per un atto di selvaggia ribellione dell'artista.

L'abbandono, puramente esteriore dello studio dello scultore permise a Rilke di trovare nella personalità di Cézanne valori opposti, ma altrettanto e, anzi, assai più grandi: lo stupore ammirativo e la paziente indagine che queste lettere rivelano di fronte alla pittura del grande artista è testimonianza di raro acume e del vivo desiderio d'intendere la pittura in se stessa, nella nuova e rivoluzionaria interpretazione di Cézanne: è straordinaria la finezza con cui lo scrittore si propone la comprensione della difficile arte del grande pittore: ne ama subito la solitaria e dolorosa potenza, poi ne penetra l'intimo fervore e si esalta per la tenacia di una visione fatalmente egocentrica e rigorosa del mondo pittorico.

Ma non per questo cessa d'essere poeta: di grandissima efficacia, infatti, è la rievocazione della morte di Cézanne che aveva giurato di morire dipingendo: la Morte prende per Rilke la plastica figura della implacabile e l'antica Parca che taglia il filo della vita; ascoltiamolo: «Da qualche tempo già l'ombra della Morte s'era adagiata sulla sua tavolozza, ed Essa aveva avuto il tempo di scegliere, nel cerchio cromatico dei colori, quello che più Le piaceva: quando il pennello si sarebbe intriso di quel colore, Essa sarebbe sorta e avrebbe dipinto... ed ecco che il turno di quel colore era arrivato. La Morte allungò la mano e dette un colpo di pennello, il solo di cui fosse capace».

Valerio Mariani

Mostra Internazionale d'Arte Sacra: Giorgio Maddoli: S. Francesco

ANCORA SU "EREDITÀ D'ITALIA,,

Con la risposta di Prezzolini ritenevamo chiusa la discussione. Il prof. Giannini ora insiste per questa messa a punto e, per correttezza giornalistica, lo accontentiamo.

Il professore emerito (emerito negli S.U. non è, come tra noi, speciale titolo d'onore) si inalbera per una mia recensione, risponde con citazioni fuori posto, condite di insinuazioncelle e parole scortesi, giusta il suo costume, e per giustificarsi riporta un periodo del suo libro. Io lo completo: «*Roman Law was submerged under barbarian custom... Even the art of sailing was changed through the influence of the Normans. Italian Universities did not develop from Roman School*», (pagina 10). Questa libidine di nordidolatria non la comprendo; deploro anzi vivamente la mania del Prezzolini di vilificare questa povera Italia nostra, negandole ciò che gli stranieri, come dimostrerò altrove, a ragion veduta, onestamente le riconoscono. Ricordare dove i nostri hanno primeggiato non è nazionalismo (io non ho mai scritto nè letto la *Voce*), ma tributo a verità. Chiunque abbia scaldato le panche di una Università nostra, sa che il diritto romano ebbe sovrapposizioni e alterazioni durante il periodo barbarico, più lievi in alcune regioni (ad. es. nel mezzogiorno), ma poi risorse e si impose a fianco del canonico, a mezzo mondo; sa che persino il Codice napoleonico, a cui si ispirarono quelli di una dozzina di nazioni, fu redatto, tramite il Pothier, sulle orme delle Istituzioni di Gaio. Non è lecito in due righe impugnare gratuitamente il frutto di studi pazienti e profondi. Il Breviario di Alarico basterebbe a dimostrare la permanenza del diritto romano nel periodo barbarico. Rimando per tutti alla monumentale *Storia del diritto romano nel M. E.* di F. Savigny, e alle *Storie del Diritto* del Calisse I. 1) del Salvioli (§ 2 e 36). Non meno arbitrario è dire che le Università italiane non derivarono dalle scuole romane. Chi non sa che dal tempo di Giustiniano esistevano a Roma scuole di diritto, che gli ostrogoti mantennero; che l'insegnamento del diritto romano si continuò tra il VII e l'XI secolo nelle scuole episcopali di grammatica, che a Pavia lo studiavano i giudici palatini? Chi non ha sentito parlare di Irnerio e di Accursio, i precursori delle università italiane, maestri di quel diritto romano che da allora non fu mai abbandonato? Ma Bulgaro e Martino, Bartolo e Baldo, a Bologna, a Pisa, a Perugia insegnavano forse il diritto coreano?

Conosciamo certi sforzi dei tedeschi per toglierci il retaggio del diritto romano, che sarebbe di fattura greca e africana. Il Riccobono ha polverizzato, da quel grande romanista che egli è, questo attentato. Prezzolini ci gode a vivificarli in combutta con quel Woltmann per cui Giotto (Jotto) Buonarroti (Bohnrodt), ecc., erano tedeschi, e, se non fosse morto annegato a Sestri Levante avrebbe trovato una genealogia teutonica anche per S. Francesco il più italiano dei Santi.

Le assurdità del Prezzolini relative alla invenzione della bussola e del timone e all'arte del navigare, mal compatibili anche in chi sia della storia marittima interamente digiuno e pur non esiti a montar in cattedra, dimostrerò, documentando, in altra sede per non abusare dello spazio di *Idea*.

Il libro del Prezzolini non manca — io sono sempre equanime — di alcune belle pagine specialmente quelle prese a prestito da altri (come l'A. del resto confessa), ma il guaio sono certe idee fisse che sarebbero piuttosto preoccupanti per un patologo.

Ad es. l'epopea sicula è accennata di straforo e solo per dimostrare — idea fissa — che al nostro Risorgimento non abbia partecipato che la borghesia «*Only one class took part in the Risorgimento, the middle class*». Proprio a proposito della spedizione, l'assunto trova una piuttosto autorevole risposta nelle parole stesse di Garibaldi: «come erano belli Italia i tuoi mille, coll'abito e il cappello dello studente, con la veste modesta del muratore, del *carpentiere e del fabbro*» e poichè è da supporre che Garibaldi conoscesse i suoi volontari, la smentita non potrebbe essere più travolgente (*Memorie di G. Garibaldi*, edite da L. Cappelli, vol. III pag. 15). E chi volesse ancora una testimonianza legga *Abba* (*Epopea Garibaldina*, p. 82).

Torquato C. Giannini

Mostra Internazionale d'arte sacra - Rats Renald: Madonna con Santi

Il bianco gatto d'Angora

Non è consuetudine del giornale pubblicare liriche, ed a questa prassi siamo addivenuti per una serie di ragioni: non ultima quella dello spazio. Facciamo un'eccezione per Bartolini perchè questo suo «Bianco gatto d'Angora» — a parte l'intrinseco valore estetico — si riferisce per molti aspetti alla discussione ed alla polemica letteraria.

Eccomi in questo cortile squallido — squallida casa —
vi sono caduto — io lo sapevo — proprio in ultimo!
deprecato — previsto — cortile. (Insieme al mio prossimo;
plebeo prossimo, da me distante mille miglia).
Nè ostico, nè confacente; da me lontano,
ed io da esso. Una magnolia tisica in questo cortile
di pini pesanti a falde dimesse, stracciate,
a rami secchi, che i bambini si divertono a schiantare.
Eccomi — ripeto — in questo pozzo-cortile, rossastro, abominevole!
Case del popolo: (si paga non molto di pigione!).
Ma la prigione-pigione risulta, ahimè (sospirato ahimè) quanto terribile!

Al canto della civetta trascorrono le mie notti;
poi, la signora, ligia e grigia, con le sue penne sgaruffate,
la vecchia megera civetta s'affaccia fra i propilei
dei vecchi camini di stucco e di lamiera;
discende, pian piano, la sordida civetta, per i gradini delle tegole
a grado a grado che l'alba risalga e si riaffacci fra le nuvole
(all'anello stradale stride più in fretta la ruota del tramvai).
Eccomi in questa casa del popolo; disperato non già (ci vuole altro
per vincere — eppoi da chi? — un uomo come me,
che conosce molte cose e le ottime e le pessime!)
che sa a memoria le pessime; ma non dimentica le buone.
V'è sempre un sentiero — infatti — al mondo, solitario campestre,
dove si può, fuggendo dalla Città di prima mattina,
rifugiarsi fra le foglie verdi gialle ovali delle acacie
in attesa di un compagno che voli fulvo (l'usignuolo).
Poi invecchierò ancora di più e malagevole il sentiero,
purtroppo, risulterà malagevole anche il mio antico sentiero.
Allora, avendo già previsto che tale è il mio declino,
dovendo, eppure, scegliere un bastone per compagno
dovendo, eppure, non trovarmi contento del solo bastone,
desiderare, dovendo, quel che mai ebbi, un amico,
in cambio di tale bipede — comunque fastidioso —,
eccomi, o gatto d'Angora, a te amico, o gatto non di Soria.
Tu aggirarti fra i miei piedi sino a tanto che io viva;
o salirmi sulle ginocchia ed accettare una carezza
sul tuo pelo — una carezza — morbido e bianchissimo;
sul tuo pelo di seta simile a quello dei piumini
che vagolano, d'autunno, fra i vecchi larici dei viali.
Sfiorare con la mia mano il tuo mantello, o caro amico,
quindi riprendere l'inesausto colloquio fra me e me
e non più paventare d'alcuna notizia di giornale;
indifferente leggervi del cameriere che ha derubato il pellegrino
così come degli uni e degli altri guerrafondai che mai restano;
implacabili eroi; salvatori d'un mondo che da sè potrebbe assai meglio salvarsi
se i salvatori discendessero nel più profondo dell'Erebo!
Ritornerebbe, da tale giorno, la libertà, a noi naturale, di Adamo ed Eva.

★

Non più in ansia, non più inquietarsi, agitarsi è inutile
alla creatura che ha sulle spalle la dolce guida della ragione
(a lungo meditata, oh voi scaffali dei miei libri!)
oh voi, testimoni di voi e di me, vostro discepolo credente
(e di quanto, amabilmente, voi ed io quasi al perfetto ci conosciamo).
Potreste, o creature umane, spiegarvi fra voi e voi,
rimediare ai vostri mali evidenti, stupirvi persino
— se foste, come noi, dotti, al corrente di ciò che già fu
e di ciò che è possibile sotto la volta del Creato,
dove ogni pianeta ruota, senza elidersi, nella sua orbita armoniosa.
Se le stelle sanno trascorrere i firmamenti immensi
e girare per l'universo cosmos senza cozzare mai una volta,
voi, invece, arieti umani senza giudizio, cozzerete secoli via secoli,
inventerete altri mali, altre pene, altri schiavi sorgeranno, ed altre macchine
sino a tanto che d'un immenso urto si dissolverà tutta la Terra.
Intanto il gatto bianco, il gatto d'Angora
— «Prassitele» di nome (data la sua alta bellezza) —
e la sua specie di mammifero la più perfetta ed elevata)
non giace più fra i miei piedi; s'è accovacciato in un angolo
e dorme sopra un cuscino non lontano dai miei piedi.
Ragazza, in tempo di mia gioventù, non stette più fedele al mio fianco
quanto il mio gatto d'Angora che dischiude appena un occhio
o drizza appena un orecchio, in segno di vita, se io mi muoro.
O tu solenne, allorchè ti ridesti, vivente sfinge,
animale dei Faraoni, superbo esemplare di bellezza,
tu, amico, gatto d'Angora, mi gioverai da esempio
affinchè io attenda, senza dolermi, la mia distruzione.
O caro, o primo, od unico amico che io abbia mai conosciuto, vivendo!
Suona, intanto, la inutile Ave del mattino; strepe, per la strada, una macchina forsennata.
E' già ora che io spenga il lume di notte e che tu torni a dormire.
Chi ti donò l'impassibile saggezza dei filosofi?
chi ti deterse dalle ire, o amico del riposo e del silenzio?
ho tanto riguardo, per il tuo sonno, che esito ad accostarmi alla mia lampada.
Ho, finalmente, un amico che nulla domanda; non scoccia le scatole,
che qui rimane silenzioso simile alla Sfinge dei Faraoni.
Tale è la vera amicizia; non è l'inganno o la frode,
il persistere nel chiedere non è, l'imbarazzare l'amico,
o il riportare, con molta spocchia, alla gente, i nostri costumi,
usi, vicende, inalterate abitudini, e qualche difetto,
(immancabile, anche se più nulla io desideri da alcun mortale).
O caro gatto d'Angora, non selvatico, con lunga coda ricciuta,
non randagio gatto dei canneti intrigati lungo i margini dei fiumi,
tutt'altro che feroce sei, quale appare la tigre, tua parente,
e più che un domestico in livrea tu ami, o gatto d'Angora, la mia casa
e ne conosci, e riconosci, a memoria ogni angolo, ogni spigolo.
Gatto dalle labbra e sotto le zampe color di rosa,
più intelligente e più affettuoso d'ogni altro animale domestico,
da te apprenderò ad amare anche questo squallido cortile
Qualunque essa sia la mia casa dolente, diventi, per te, un tempio;
un tempio codeste forsennate pareti da cui pendono troppi quadri,
troppe immagini, dai tavoli ingombri di troppi libri e di troppi giornali.
Carte per ogni dove, e ragnatele e polvere; per ogni dove memorie inutili
giacchè l'inesorabile Tempo a galla non riporta se non i cadaveri delle memorie.

Luigi Bartolini

VALERY LARBAUD

Daremo un'occhiata alla sua curiosa vita « consacrata tutta alla voluttà » cioè alle opere dello spirito e ai godimenti dell'arte.

Con questa epigrafe — che è poi un periodo di Valery Larbaud tratta dalla prefazione alla sua traduzione dei *Nuovi viaggi in Erewhon* di Samuel Butler — ha inizio la monografia dedicata allo scrittore francese da G. Jean Aubry e pubblicata dalle Editions du Rocher di Monaco, nel febbraio dell'anno scorso. Come Butler, anche Larbaud ha infatti consacrato la sua vita ai piaceri spirituali e alle gioie artistiche: ma, a differenza di quanto aveva fatto Larbaud nei riguardi di Butler, Aubry non si è limitato davvero a dare una semplice occhiata alla vita di Larbaud. Tutt'altro! si tratta di un volume che per trecentodieci fittissime pagine, integrate da non men fitte note a piè di pagina, dà minuto conto, si può dire giorno per giorno, della vita di Larbaud, sulla scorta dei suoi diari e della corrispondenza, con numerosissime citazioni delle sue opere edite ed inedite. (E questa non è che la prima parte del lavoro, il quale va dal 1881 al 1920 ed abbraccia perciò soltanto la giovinezza del Poeta).

Ma poichè la vita di Larbaud, se pur movimentatissima, non offre alcun elemento pittoresco e non contiene alcun evento degno di rilievo, potremmo dire che la monografia in sè e per sè sarebbe di una lettura quanto mai faticosa ed uggiosa, se a renderla tuttavia di grande interesse non intervenissero la ghiotta documentazione diaristica ed epistolografica, quasi sempre inedita, e lo studio, sempre puntuale, delle strette relazioni ricorrenti tra la vita e l'opera del prestigioso letterato.

Per limitarci ai primi cenni biografici essenziali, diremo a chi non lo sa che Valery Larbaud è nato il 29 agosto del 1881 a Vichy, da Nicolas proprietario delle acque termali di Saint-Yorre, a due leghe da Vichy, famose in tutto il mondo e da Isabelle, una delle due figlie dell'avvocato Valery Bureau des Etivaux, il quale aveva brillantemente assistito Nicolas nelle lunghe, complicate e fortunose pratiche necessarie per ottenere l'autorizzazione governativa allo sfruttamento industriale di quelle sorgenti.

•

Vichy, Saint-Yorre, Valbois sono le tre residenze di famiglia in cui Larbaud trascorre gli anni dell'infanzia, colpito da febbri malariche, che lo obbligano a stare in letto per lunghi periodi mentre la madre, dotata di un certo gusto per lettere, gli legge *Les Châtiments* di Victor Hugo.

Gli avvenimenti della vita esteriore già richiamano nondimeno la sua attenzione e lo spingono a descriverli in una specie di poema che avrebbe dovuto intitolarsi: « *La misère du Couperet* » ispirato dalle circostanze esistenziali del suo ambiente di campagna e che sotto il titolo: « *Couperet* », diverrà uno dei racconti compresi in *Enfantines*, nel quale è dato riscontrare più di un elemento autobiografico. Ed hanno già inizio alcuni viaggi, sia pur brevi, in Francia, e in Svizzera, che lasciano vaghe tracce nella memoria del fantasioso fanciullo: quella, ad esempio della sua sorpresa nel vedere, passando il confine, una linea di seperazione tra i due Paesi, rossa per la Svizzera e lilla per la Francia, come egli la vedeva sulle carte geografiche, di cui era innamorato.

Vien poi condotto per la prima volta a Parigi e vi si trattiene tre mesi, alloggiato all'Hôtel du Louvre, dalle finestre del quale osserva lo andirivieni delle vetture sulla piazza del Théâtre Français e, al di là della piazza, la vetrina del fabbricante di valigie Moynat, che gli fa sognare la gioia della evasione.

Nel 1889 è iscritto all'Ecole Carnot di Vichy, e vi consegue un primo premio in aritmetica, un secondo premio in storia...

Ma usciamo, è l'ora, dalla meticolosa cronaca tracciata dal biografo e tentiamo di dare, se non un giudizio, almeno qualche rapida impressione su Larbaud.

Egli è indubbiamente una delle più simpatiche figure del panorama letterario francese contemporaneo. Ricchissimo, ha passato gran parte del suo tempo in treno o in piroscafo, da un albergo all'altro, da un appartamento all'altro, cingendo la Terra per quanto è tonda col suo cosmopolitismo integrale. Arriva, assorbe il carattere del paese come l'ape il glucosio, s'impadronisce della lingua, s'intana in biblioteca, legge, scrive, si pente, straccia e comincia daccapo. La sua vita è un orario delle ferrovie e delle linee di navigazione, realizzato assolutamente da un solo individuo. Dove giunge, pensa subito ad arricchire la sua splendida collezione di soldatini di piombo con sontuosi acquisti. E se gli avviene di fare una sosta, tra un viaggio e l'altro nella stupenda dimora di famiglia a Vichy — ricca tra l'altro, di una biblioteca di cinquantamila volumi — e di ospitarvi un amico, ecco il personale di servizio issare sul pennone, della *Thébaide* un vessillo giallo e bianco, per lui, una bandiera bianca e azzurra per l'ospite. Passa con la più disinvolta adattabilità dalla metropoli alla città dina di provincia, dal paese al villaggio, dal grande albergo alla camera mobiliata, pur di trovare nella nuova residenza quel po' di zucchero che occorre al suo miele. Ad un certo momento, abbandona la religione riformata, la religione della propria famiglia, e passa al Cattolicismo, ma senza dare alla conversione alcun carattere di pubblicità, e raccomandando anzi agli intimissimi, unici ad apprender da lui stesso la lieta novella, di conservar su questo fatto privato il più discreto riserbo. Quando poi scoppierà la prima guerra mondiale, chiederà, insisterà presso le autorità militari, d'esser chiamato alle armi, ma sempre invano a causa del suo cattivo stato di salute; e dovrà accontentarsi di trasformare la propria casa in uno spedale ove, insieme alla madre, si prodigherà come un premuroso, diligente e provetto infermiere nella cura dei soldati feriti ed infermi.

Le sue più strette e tenaci amicizie sono state quelle contratte con Charles-Louis Philippe, Gide, Claudel, Jammes e Valéry, e pochi amori, se la parola non è troppo grave, solenne e impegnativa per lui che forse ha avuto sol passeggeri capricci che hanno solcato come rapide meteore il suo cielo internazionale. Le autentiche passioni di Larbaud sono state i territori, e le rispettive letterature nazionali, che ha letto, studiato e spesso anche tradotto, sempre profondamente amato, convinto che per gustare appieno la poesia è indispensabile conoscere la lingua originale, la quale rappresenta la prima e più nobile, sacra manifestazione del genio d'una stirpe. In grazia, certo, di una eccezionale situazione finanziaria, Larbaud ha potuto dunque dare ai propri interessi spirituali un'apertura d'orizzonte mai prima veduta.

Ma ora, per carità, non si tragga la banale, facile e in questo caso erronea illazione che già ci sembra di sentir spuntare dalle labbra di qualcuno. E un dilettante! Lo studio e la creazione delle opere dello spirito, il godimento che procura la contemplazione della opera d'arte: ecco la bella e inattesa definizione che ha dato della voluttà Valery Larbaud ben sapendo, per avene fatto personale esperienza durante tutta la vita, che studio e creazione danno sì, voluttà, ma a costo di pazienza, di disciplina, di tormento e, talvolta di disperazione, e che la gioia della contemplazione artistica è data, al postutto, dal pensiero, la più pura ma anche la più assillante, la più angosciosa delle voluttà.

E poi, se vanagloria e pigrizia fomentano il dilettantismo, come rigore e costanza confortano l'arte vera, nessuno, si può dire, è stato men dilettante di Larbaud, che ha corso tutto il mondo non certo per godersi epicureicamente la vita, ma per comporre quel primo capolavoro che è per la sua cosmopolitica *cultura*, di cui non sai se più ammirare la profondità o il buon gusto e nella quale regna sempre sovrana la personalità artistica di Valery Larbaud, una delle più originali che la storia letteraria contemporanea ha da registrare.

Scrittore d'una perspicacia cristallina, dov'è visibile l'influsso potente dei classici — tra i latini Ovidio e Catullo, in particolare — e dove si placano, al regime della cartesiana chiarezza e distinzione, le inquiete e torbide esperienze fatte in tutti i paesi d'Europa; letterato d'umana comprensione, conoscitore dei più gelosi e nascosti sentimenti che indovina da un semplice gesto e che una frase sola gli basta a descrivere; poeta, anche lui, del *monologo interiore*, cui ha per altro conferito una spontaneità ed una spigliatezza elegantissime; Larbaud ha creato quel secondo capolavoro che è *A. (rchie) O. (lson) Barnabooth, Ses poemes, son Journal Intime*. *Barnabooth* è un « giovane miliardario sudamericano, l'autentico cosmopolita che ovunque arrivi è sempre in casa sua, il quale cerca con le sue peregrinazioni attraverso l'Europa di arricchire le proprie esperienze gustando ciò che ogni civilizzazione ha di più particolare, cerca di liberarsi da ogni conformismo sociale, dalle correnti nozioni della virtù facile e negativa ».

Conscio della propria inutilità, disgustato di se stesso, *Barnabooth* evade dalla sua casta, o per lo meno lo crede, vendendo i beni per « smaterializzare la sua ricchezza », ma resta incapace di compiere il sacrificio completo, che gli consentirebbe d'esser compreso dai poveri. Vorrebbe veder chiaro in se stesso mercè il contatto con la realtà della vita, mediante un facile rapporto con tutte le classi sociali, mercè amicizie russe, inglesi, francesi, mediante, infine, il proprio operare. Egli cerca dunque una formula di vita; arricchito dall'esperienza, prende moglie e, rientrato nel proprio paese, vi forma la sua famiglia.

Preceduto da *Fermina Marquez*, *Barnabooth* fu seguito da *Enfantines*, deliziosa galleria di giovinette da collegio internazionale, che Larbaud ha creato utilizzando, come ad esempio in *Rachel Frutiger*, circostanze della vita scolastica della madre e d'una zia, alunne di un educandato di alta classe del quale facevano parte, tra le altre, una piccola principessa germanica, alcune giovinette inglesi assai distinte e assai brutte, la figlia del ministro di cappella scozzese di Rejkiawic in Islanda, una greca, e certa diabolica irlandesina che di tanto in tanto, furtivamente, suggeva un crocefisso pieno d'etere...

E ad *Enfantines* — tralasciando di ricordare i lavori di traduzione e di critica letteraria, la collaborazione alla N.R.F. ed a varie altre riviste — han fatto seguito *Amants, heureux amants*, *Jaune Bleu Blanc*, *Allen* e *Aux couleurs de Rome*, opere che confermano ed integrano le eccellenti doti di fantasia, d'introspezione psicologica, di tecnica abilità, di umanità di questo scrittore il quale, nonostante i così ampi ed intensi commerci con l'estero, rimane sempre francesissimo.

Le qualità caratteristiche di questo fedele amico degli italiani, di questo rievocatore appassionato delle bellezze e delle virtù italiane, ancora poco noto tuttavia alla nostra critica ufficiale e ufficiosa, potran domani essere studiate con la profondità, l'acume e l'ampiezza che l'argomento merita e richiede. Ci piace comunque chiudere la presente nota con una osservazione conclusiva: è Larbaud, più del suo stesso eroe *Barnabooth*, colui che ha creato la figura del grande europeo, dell'uomo che si fa punto d'intersezione di tutte le civiltà del più antico Continente, per conoscerle e intenderle, per farle conoscere ed intendere, ma anche per amarle e, sopratutto, per farle amare tra di loro infondendo nei popoli un reciproco sentimento di fraternità e di pace. E mentre negli areopaghi diplomatici da tempo si sta parlando di più o meno prossimi Stati Uniti d'Europa va considerato che ancora una volta è stato un poeta il precursore della nobile idea e il felice realizzatore di essa in un'opera che ad andar bene, sicuramente durerà più di una Costituzione.

Renato Mucci

PAGANESIMO
ANTICO E MODERNO

Ai margini del Cattolicesimo ufficiale, con un piede nella tradizione e un'altro nella rivoluzione, vivono alcuni intellettuali che si dolgono profondamente del perenne distacco fra il pensiero moderno dalla Riforma in poi e le rigide posizioni della filosofia cattolica, ed auspicano un incontro che dovrebbe risolversi con l'inclusione nella dottrina cristiana dei motivi più validi su cui poggia la civiltà contemporanea. Per essi, dunque, le posizioni del Sillabo, lo spirito antiriformistico, antimodernistico di che si anima tuttora la Chiesa di Roma, rappresentano il lato negativo, la parte più imputridita e oggi praticamente inefficace del magistero cattolico: quella che, in ultima analisi, impedisce il rinnovarsi di ogni dialogo spirituale ed accresce così le incomprensioni e i dissidi, in luogo di adoprarsi — come vorrebbe la dottrina Evangelica — a dissiparli proponendo agli uomini un « embrassons nous » generale. Con questa chiave ideale vien così negata la legittimità della guerra che la Chiesa di Roma fa contro lo Stato laico, ateo, scettico, materialista, accentratore e totalitario; viene discusso l'atteggiamento cattolico di rifiuto verso le ideologie liberali e comuniste; viene condannato, cioè, ogni tentativo di distinzione fra giusto ed ingiusto, fra errore e verità, operato dal pensiero cattolico. La nuova posizione, veramente rivoluzionaria, che questi intellettuali vorrebbero che la Chiesa di Roma prendesse, consiste sia nella fine di ogni anatema, nel ripudio di ogni scomunica, sia nello sforzo di annettere al « sì » di Cristo il « no » pronunciato dalla società anticristiana. E si citano frasi di Gide che la religione lasci da parte quelli di questo tenore: « Non posso credere che son simili a me ». Citazione intesa a dimostrare come sia venuto il tempo che il Padre si metta, egli, alla affannosa ricerca del Figliol Prodigo, senza preoccuparsi se nel cuore del figlio sia o no avvenuta la conversione che gli farà ritrovare la via della sua casa. Si aggiunge, anche. Allo stesso modo per cui fu possibile agli antichi Padri includere nella filosofia cristiana la lezione del pensiero classico precristiano, oggi deve essere possibile e in maniera più facile — sostengono! — appropriarsi dei contenuti della cultura anticristiana e quindi trasfigurarli e liberare il mondo dall'errore e dal peccato.

Tutta questa teoria non ha altro, in parole povere, che esortare a un compromesso. Compromesso, si badi bene!, che dovrebbe essere tentato proprio dal cristianesimo e non dalla cultura anticristiana. Per cui l'attuazione di un simile programma condurrebbe la Chiesa al passo con i tempi moderni, rinvigorendola spiritualmente e praticamente.

In verità nessuno può negare alla Chiesa la grande facoltà di sapersi adattare ai costumi dei diversi paesi e dei diversi tempi; ma, con altrettanta sicurezza, nessuno mi verrà a dire che la stessa Chiesa è stata egualmente docile nel caso che non di costumi si trattasse, bensì di principii. In questo seconda contingenza la Chiesa non ha mai ceduto di un metro: ha sempre accettato battaglia. Quindi non è da stupirsi se il sacerdote che fila su una lucentissima motocicletta è quello stesso che dal pulpito brandisce il Sillabo e lancia il suo anatema contro i liberali, contro i capitalisti e contro i comunisti.

Ma l'insidia formidabile, annidata nella richiesta di quegli intellettuali, consiste nel fatto che, qualora veramente la cultura cattolica intendesse includere il « no » del pensiero anticristiano, altro non farebbe che mettere in moto — storicizzare, cioè — una verità di ordine spirituale, che per l'essere di natura rivelata non consente una simile contaminazione con le opinioni correnti. Se ciò avvenisse la Chiesa sarebbe definitivamente sconfitta e proprio nel regno dello spirito dove l'unità e la verità non possono sottostare al ritmo del tempo senza negarsi come universali e assolute. Vincerebbe così Hegel, vale a dire l'anticristianesimo più radicale. Infatti si ragionerebbe così: o la verità cristiana è un lume di Dio e allora non può subire modificazioni di sorta; oppure è una delle tante verità pratiche, e in tal caso la Chiesa che la incarna non ha alcun diritto ad autoproclamarsi la unica giusta e l'unico mezzo per la salvezza dell'anima. Ma se così è, allora, più o meno, a seconda delle circostanze, tutte le religioni si equivalgono, sempre chè dimostrino di arrecare certi benefici sociali: dal che deriva — come voleva Hegel — che la Chiesa è naturalmente in funzione dello Stato e che solo dalla sua maggiore o minore efficacia nell'aiutare lo Stato a raggiungere i suoi fini sociali essa trae i titoli della sua legittimità. Si ragionerebbe così, toccando i confini dell'eresia, entrando nell'anticamera del materialismo ateo e anticristiano.

Non si è badato, infatti, a un particolare di sommo rilievo: la cultura cristiana (e in ispecie cattolica, poichè è più col cattolicesimo ufficiale che se l'hanno questi intellettuali), non si trova di fronte al paganesimo contemporaneo nello stesso rapporto che aveva col paganesimo classico.

Il mondo prima di Cristo era ignaro del messaggio divino, quello dopo Cristo no. Se Socrate, e giustamente poteva ridurre il malvolere all'ignoranza, oggi, invece, se si parla da un punto di vista cattolico — come essi dicono di fare — bisogna tutto accentrare nella cattiva volontà. La cultura anticristiana non è sorta, nè si è sviluppata in zone della terra dove il messaggio evangelico non era ancora giunto; è proprio allignata nell'Europa dove la espansione del cristianesimo è stata massima. Perciò, allontanandosi dal cristianesimo l'uomo moderno ha agito in piena coscienza: ha cominciato col dubitare sulle verità di fede, poi ha proseguito alla loro razionale demolizione (non avendo capito che tali verità possono essere contenuti e non forme di ragione, e che solo in questo senso si può parlare di razionalismo cristiano) e infine le ha negate anche sul piano etico. Tutto questo processo disintegratore si è applicato a testi ben conosciuti, è stato condotto con chiarezza di metodo, con consapevolezza di fini, con sicurezza di mezzi. La cosidetta *fuga da Dio*, opera del paganesimo contemporaneo, è tutto il contrario dell'accanita *ricerca di Dio* — del Dio unico — opera del paganesimo classico. Sull'« idea del bene » di Platone, sul *dàimon* di Socrate, sul *motore immobile* di Aristotele ben poteva innestarsi l'intuizione del *Dio*

(*Continua a pag. 8*)

Raoul Diddi

BIBLIOTERAPIA

In Italia poche persone ricorrono dal medico se si sentono facilmente irascibili o di continuo cattivo umore, svogliati al lavoro o se hanno perso il desiderio di vedere i propri amici oppure sono presi da una specie di ossessione di non poter stare soli per una sera o se « devono » andare al cinematografo cinque volte la settimana.

Questi sintomi, insieme con quelli più gravi come la mania suicida o quella di persuasione, rientrano tutti nel quadro delle malattie mentali ed in America si attribuisce altrettanta importanza alla « mentae desease » che non ai disturbi del corpo.

L'individuo della classe media negli Stati Uniti è assai più conscio dell'importanza della propria salute e psichica e fisica che non l'italiano medio.

Così il postino o la segretaria di San Francisco osserva lo stato della propria mente con la stessa preoccupazione con la quale guarda all'acutezza della vista e al funzionamento del proprio apparato digestivo.

Da parte dei medici molte e varie sono le cure consigliate per la malattia della mente. Sin dalla fine della Prima Guerra Mondiale, alcuni medici ricorrono, tra l'altro, all'aiuto di letture da farsi da parte del paziente. Essi applicano, cioè la biblioterapia, ovvero guarigione mediante il libro.

Nel bollettino (vol. 10 n. 1) della « Menninger Clinic » il dr. Schneck racconta d'aver curato una madre di famiglia quarantenne che da alcuni anni soffriva di un forte stato depressivo ad intervalli periodici. Ogni nuovo attacco era più grave del precedente sicchè la signora in questione temeva il suicidio. Come terzo libro il dottor Schneck diede alla paziente un romanzo contenente dei punti che parlavano di suicidio. Dopo ogni lettura il medico soleva conversare con la paziente sull'argomento del libro. Questa volta la signora diceva di aver letto con piacere il romanzo ad eccezione dei passi relativi al suicidio. Il medico consigliò di rileggere il libro saltando tutte quelle parti. Poi ancora altri libri furono dati alla paziente, sempre con ottimo risultato.

Ci sono poi delle persone, specie nel ceto contadinesco, che più che riviste e giornali non leggono perchè non abituate al libro come tale. Per questi, in periodi d'insonnia o di nervosismo, la « scoperta » del libro può portare a grande sollievo.

In alcuni casi la mente di un individuo riesce ad essere talmente assorbita dalle proprie preoccupazioni sì da non essere più in grado di ricevere altro così, p. es., un amore infelice può portare uno studente ipersensibile all'abbandono della carriera progettata. In un caso del genere può essere utile che egli apprenda da una serie di romanzi, di biografia, di storie e di storie letterarie che il suo non è affatto un caso isolato nè tanto meno unicamente suo.

Il dr. Edrvard B. Allen ha preparato una lista di libri consigliabili per la cura biblioterapeutica. Questa lista contiene dei libri modernissimi e dei classici come Shakespeare e la Bibbia.

Utili elenchi vengono forniti periodicamente nella « Quarterly Hospital Book Sist » per opera dello « Hospital Libraries Committee » della « American Hospital Association ».

Il dr. William C. Yenningern quando applica la cura biblioterapica considera tre fattori: i bisogni biblioterapeutici del momento; le condizioni generali del paziente e la sua personalità; la diagnosi medica ovvero i sintomi patologici.

I libri per uso biblioterapeutico possono essere divisi in due gruppi. Nel primo gruppo rientrano i libri che servono per portare la mente del malato al di fuori degli affanni suoi proprii (e qui non sono da sottovalutare nemmeno i cosidetti « gialli »). Del secondo gruppo fanno parte i libri scritti appositamente per aiutare l'uomo a scoprire se stesso, ad acquistare quella che si chiama la « psychological insight ».

A me pare che questo 2° gruppo possa venire suddiviso ancora nel modo seguente: libri in cui il paziente identifica se stesso con l'eroe o uno qualunque dei caratteri della storia, sfogando così parte della sua emotività, ottenendo la « abreaction ».

Altri sono stimulati dal confronto tra l'ideale posto dall'autore e quello loro proprio, sia esso superiore o inferiore.

C'è una categoria di gente che ha bisogno di superare il proprio complesso di inferiorità educandosi mediante libri didattici, grammatiche di nuove lingue, ecc.

Particolarmente interessante è l'applicazione della biblioterapia in casi di delinquenza minorile. Ho avuto occasione di parlare recentemente con il giudice Pauken, che a suo tempo insieme con il defunto sindaco di New York La Guardia, diresse un comitato di bibliotecarii che ha collezionato una serie di libri adatti per i giovani portati in corte.

Egli stesso divide i delinquenti in 2 categorie: quelli suscettibili di miglioramento per motivi morali e quelli che possono essere prevenuti da recidività mediante la paura del castigo. A questi secondi egli dà romanzi e storie vere nelle quali « il cattivo » viene scoperto e messo in prigione. Per essere certo che i bambini realmente leggano i libri consegnati loro, il giudice Pauken richiede da essi dei suntini e delle recensioni. Si capisce da sè che tutto va fatto con molto tatto per non suscitare nel giovane delinquente una opposizione a priori che annullerebbe il valore delle stesse letture.

Purtroppo non ci sono molte pubblicazioni sull'argomento della biblioterapia. Si tratta quasi sempre di brevi articoli in riviste mediche o per bibliotecarii.

Ma tutto sta per un progressivo estendersi della pratica . . . e speriamo anche in Italia.

Walburga von Raffler

"L'EREDITIERA,,

Lo stile teatrale si forma su imposizioni del pubblico, tuttavia selezionate e imbrigliate da forti interpreti degli umori collettivi, della cultura, del limite contemporaneo, e si forma per tentativi, errori, delusioni, compromessi, accademie, avanguardie e molte altre cose, che vanno dalla statuaria di un Canova all'estetica di un Winckelmann, alla volgarizzazione del figurinista di moda napoleonica, il tutto graduato e dosato dal senso teatrale di un Talma; così come Picasso e il figurinista di Fath, l'estetica crociana e la musica di Strawinsky o Puccini possono concorrere alla modernità di un Ricci. Il disordine e l'incongruità dei riferimenti scelti per quest'ultimo, senza voler suggerire nè filiazioni nè parentele, pongono il Ricci nel tempo nostro, ove tradizione e rivoluzione, rotocalco e *pamphlet*, europeismo marcio e americanismo puerile, ateismo, religiosità si danno almeno provvisoriamente il braccio nella più assurda convivenza, indifferentemente propagati dal settimanale di grande tiratura, e tollerati alla pari in un specie di irenismo, in cui non stentiamo a vedere l'aspetto più insidioso della Babilonia moderna.

Renzo Ricci, dopo una crisi inflittagli dal fatto d'esser uomo che ebbe formazione artistica e mentale in epoca assai diversa, essendo anche attore nato, e quindi osservatore diligente dei contemporanei, lettore assiduo, individuo solidamente e latinamente piantato nel reale nè rassegnato a tacere, il Ricci sta finalmente inserendo la propria personalità nel disordine di cui sopra dicevamo, e ritrova una ragione di vita scenica, che ha suoi storici ed estetici pregi nella conservazione doverosa del teatrabile tradizionale, non disgiunta da un senso progressivo di rinnovamento.

Il Ricci, che un tempo imprecava ai Piccoli Teatri e agli spettacoli sovvenzionati, e trovava buoni argomenti teorici per dire la sua pratica convinzione che non fosse possibile far concorrenza, con mezzi ordinari, a spettacoli antieconomici d'eccezione (cfr. *Idea*, '49, n. 2 e '50, n. 4); e nel profondo del proprio essere, fin dal midollo della formazione artistica, non poteva nè intendere nè apprezzare la gran novità della regia affidata a un escluso dalla recitazione; il Ricci educato all'autosufficienza da una fuggevolissima moda che la pigrizia vorrebbe perpetuare a danno del teatro; e, uomo di gusto pur singolare e raffinato, perduta la fiducia nei contemporanei, si scagliava contro le opere pretenziose che allontanano gli spettatori annoiandoli: quel Ricci ha semplicemente inteso che lo spettacolo accurato non è antieconomico nemmeno per la comune compagnia, che la regia è una necessità dello spettacolo odierno, che le qualità di un nobile attore acquistano maggiore spicco nell'adeguamento di tutto un complesso al buono, più che nei distanziamento tra l'ottimo e il mediocre o il pessimo, e ci ha dato questa prima all'Eliseo (« L'ereditiera » di R. e A. Goetz, dal romanzo « Washington Square » di James), alla quale non regaliamo niente, dichiarandole rispetto e ammirazione.

●

Oggi il Ricci saprà che alle Accademie e ai Piccoli Teatri si debbono la esecuzione sistematica e la messa in valore di ottimi elementi, che, per essere ormai numerosi, non son più nemmeno troppo costosi; intollerante, forse, di regia altrui, avrà inteso come regista in proprio quanto debba alzare il livello dei compagni, moderare se stesso, unificare lo stile nell'interesse dello spettacolo; e si può essere certi che, regalando ai giovani tesori di esperienza teatrale, ne mutuerà freschezza e modernità di stile, alle quali può giungere non per merito d'altri, ma perchè le ha in sè, come attore *vivo*, essendo per di più costretto a scoprirle e impadronirsene nel dirigere. Nè si dimentichi che il Ricci ha saputo mettersi agli ordini di registi notoriamente poco teneri con il passato, come un Costa, uno Strehler, uno Squarzina.

In questa « Ereditiera », il Ricci è apparso ormai sdoppiato nella funzione di direttore e di attore che non ascolta soltanto se medesimo. E che egli non abbia poi tanta sfiducia nella platea e nello spettacolo d'eccezione, sembra dimostrato dalle opere che ha quasi sempre scelto tra le più ingrate al pubblico grosso: argomento su cui torneremo quand'egli, speriamo presto, metterà in scena *Cocktail-Party* di Eliot.

Per eccesso di scrupolo, dobbiamo dire che « L'ereditiera » è una commedia singolarmente adatta alle qualità del Ricci e della sua compagna Eva Magni, pur non dimenticando che la scelta opportuna è già un merito. Lo ambiente romantico 1850, interpretato da un James indagatore psicologico 1900, rivissuto da due attori americani contemporanei (Ruth e Augusto Goetz), ha trovato nella regia e nella recitazione all'Eliseo, una sognante e svagata atmosfera, incisa da opportune psicografie, ove il cantilenante e orecchiabile *fine battuta* e il gesto plasticatore caro al Ricci, sembravano consapevolmente arcaizzare. Ne avemmo una impressione di contenutissima ironia, che ammodernava e rinfrescava epoche irripetibili: vera mano di coppale su vernice stanca.

Se fossimo ben certi che questo risultato non è pura apparenza o coincidenza di doti istintive e casuali, ma frutto di ricerca ragionata, proclameremmo subito ciò che speriamo di poter riconoscere domani: il rinnovamento totale e definitivo del Ricci. Ma la nostra riserva è soprattutto esortazione affettuosa al grande attore, di esser pari a questa promessa molto gradita.

La signora Magni, anche in virtù della parte (Caterina), ha soverchiato tutti e se stessa, magistralmente. Mercedes Brignone (la zia svaporata e romantica) è stata gradevole serape su frutti di lor natura dolciastri e stucchevoli: un correttivo molto ben dosato dalla regia. Il Millo fu misuratamente farabutto, convenientemente simpatico, e intenso quasi quanto richiedeva la parte non scevra di equivoci filosofici e di richiami a predestinazione e libero arbitrio, forse attenuati dal rifacimento. Buone le scene e i costumi del Colasanti.

●

« Washington Square » è la storia della figlia unica di un dottore americano che non le ha perdonato di esser venuta al mondo uccidendo la madre, e d'esserci rimasta senza riscattare quella colpa, perchè brutta, poco intelligente (così crede il padre), insomma tutto il contrario della madre. Ma Caterina è già benestante e sarà ricca alla morte del dottore, così che, se non è riuscita ad attirare l'attenzione di un giovinotto bennato, cadrà sotto le mire di un giovinastro dissipatore del proprio asse, al quale non è difficile farle provare i primi fremiti di amore. La ragazza, compressa fino allora dalla disistima pur riguardosa del padre e dei conoscenti, trova nelle menzogne di Maurizio una ragion d'essere, si scopre donna, non accetta l'opposizione paterna e, all'ora convenuta, è pronta a fuggire con l'innamorato. Il quale non verrà perchè ha capito di doversi accontentare del poco denaro di Caterina, diseredata dal padre. Invece, alla morte del dottore, Caterina eredita tutte le sostanze e anche quella fredda determinazione a difendersi che aveva prima osato respingere. E quando, dopo due anni, Maurizio ritorna e rinnova la proposta di matrimonio, Caterina lascia che egli s'illuda, lo spedisce a far le valigie, ma gli chiude in faccia porte e finestre, e si avvia tristemente al suo squallido letto di zitella, mentre egli tempesta di pugni il battente.

Una storia a fumetti, ha detto qualcuno. E' giusto aggiungere: con didascalie del James; perchè le storie son tutte a fumetti: un James sottile psicologo, che ha molto ben sopportato il trasferimento dal libro alle scene.

L'interpretazione del Ricci, pur legittima, ha forse calcato l'aspetto, diremmo, gozzaniano della vicenda e del clima; e non ci sembra che sia stata dai più rilevata la cattiveria sostanziale del contenuto e lo spunto polemico che nel romanzo avvalora sensi più alti, ponendo interrogativi angosciati. Il pubblico plaudente mostra di accontentarsi del generico sentimentalismo, ma quel conflitto tra padre e figlia va ben oltre i risultati della compassione che si ottengono nella commedia. Un interrogativo è chiarissimo: ha quel padre il diritto di togliere a quella particolare figlia ogni illusione e ragione di vita? Egli la difende o crede di difenderla. A mano a mano che la personalità vera di Caterina si svolge e manifesta, capisci che è in essa una forza insospettata. Ebbene, come può sapere il padre se la Provvidenza non abbia proposto a Caterina proprio il còmpito di redimere il pretendente corrotto, che, a bella posta, il James non rappresenta a tinte troppo fosche? Si ha il diritto, per una presunzione d'esperienza e di conoscenza, di forzare vite e destini? L'ereditiera non può aver sortito soltanto la funzione di vegetare e godersi il denaro di così facile acquisto; la sua missione potrebbe esser proprio nell'impiegare quel denaro e, se necessario, i patimenti, al ricupero di un uomo e alla costruzione di due vite. Non a caso richiamavamo sopra l'idea di un conflitto così caro agli anglosassoni (e il James ebbe educazione e problemi europei), tra predestinazione e libero arbitrio. All'Eliseo, il dottore, cioè il Ricci, era fino a un certo punto simpatico: padri, si parteggiava per lui. Ma fu proprio questa l'intenzione del James?

Vladimiro Cajoli

● Alla mostra del libro italiano, organizzata dalla « Dante » di Lilla, sono state esposte, tra le altre opere, alcune rare edizioni delle opere di Dante stampate a Venezia nel XVII e XVIII secolo. Il giorno della inaugurazione della mostra, il prof. Détrez ha tenuto una conferenza sulla modernità di Dante.

Olivia de Havilland e Montgomery Clift ne « L'ereditiera » portata sullo schermo dalla Paramount

LA RADIO

RUSSIA E "PREMIO ITALIA,,

Al momento in cui scriviamo, la R.A.I. non ha ancora trasmesso l'opera vincitrice del Premio Italia 1950: *« Ifigenia » di I. Pizzetti e A. Perrini. Dobbiamo, quindi, contentarci di porgere all'illustre Maestro e al suo valido collaboratore i rallegramenti di* Idea, *mentre esprimiamo il compiacimento che le cose si siano svolte con tanta e pertinente solennità. La trasmissione della cerimonia di martedì 19, dal Palazzo Madama di Torino, pur rientrando nel genere delle cronache documentarie, ebbe profonda risonanza e significati non labili nell'animo di quanti seggono dinanzi a un altoparlante in fiduciosa aspettazione di cose buone. Ciascuno degli oratori, stranieri e italiani, disse parole di speranza, senza il minimo ricorso alla retorica che in occasioni consimili, è la prima rivelatrice dell'impossibile. Il più scettico tra i presenti avrebbe capito, quel giorno, quanto la radiofonia possa concorrere all'affratellamento dei popoli. Confessiamo di esserci sorpresi a sognare, che se Stalin avesse consentito ai suoi scrittori di partecipare al Premio radiofonico, come ha permesso ai suoi atleti di gareggiare sportivamente a Bruxelles, oggi forse anche i detriti e le rovine in noi quotidianamente causati dalla paura, sarebbero da alacri pionieri impiegati alla costruzione delle fondamenta di cui l'Europa ha bisogno. Chi potrebbe in buona fede asserire che non esista materia di cui si possa discorrere anche con i Russi, senza giunger sempre agli estremi imposti dall'acre propaganda e dall'aspirazione disumana al primato? Donde (e sappiamo di sfidare sospetti e dileggio) la nostra esortazione agli inventori e custodi del* Premio Italia, *di non risparmiarsi fatiche nè forse umiliazioni per raggiungere questo risultato a cui tutti vediamo quante e quali cose si oppongano, mentre nessuno potrebbe preopinare se non sia per esser favorito da imponderabili contingenze o svolgimenti della politica sotterranei e provvidenziali.*

La proposta è semplice: invitare anche la Russia. Domandare alla Russia se non crede di poter offrire alla radiofonia mondiale opere in cui un minimo forse inevitabile di propaganda politica, sia così ben riscattato dall'arte, da farci chiudere un occhio su quella, per potere aprir l'animo a questa. Noi vediamo reciprocità nella lezione, e vediamo artisti sovietici sedere a tavoli dove si giudica e discute secondo principi aperti ad ogni collaborazione, giacchè la bellezza e la poesia hanno loro ragioni meno tiranniche e partigiane, che non il frutto del pane quotidiano e il pozzo di petrolio.

E se la Russia fosse già stata invitata e avesse risposto di no, bisognerebbe insistere. La politica impediente è mutevole e contraddittoria, ma lo spiraglio che può prodursi tra i due vasi non comunicanti, è di tale importanza, da far presagire che, una volta creato, basterà mantenerlo e impedirne la ostruzione, perchè i due diversi contenuti tendano a livellarsi.

Sogni. Ma chi avrebbe sognato, poco tempo fa, una partecipazione in massa degli atleti sovietici ai Campionati europei?

E non ci si obietti che questo tentativo equivale all'introduzione del cavallo di Troia. Il timore si annulla in quanto reciproco; inoltre, ben altri cavalli, stalloni e puledri, vediamo in giro, con assai più pericolose viscere. D'altronde, o noi crediamo nella nostra civiltà e sfidiamo generosamente il pericolo di metterla a prove dirette, o non crediamo più in essa, e tant'è che perisca. Il discorso potrebbe valere anche per la Russia, almeno il giorno in cui essa rinunciasse a propugnare che la civiltà comunista è un fatto totale. Può darsi che gli armamenti americani abbiano già convinto la Russia che la totalità del comunismo non può avverarsi come uno scoppio atomico; può darsi, dunque, che la rivoluzione mondiale del proletariato sia ormai studiata e preparata per settori e specialità; può darsi che, lievitando, i buoni fermenti del comunismo tolgano spazio e possibilità di vita non soltanto a ciò che non è comunista, ma anche al comunismo deteriore, polemico, contingente. Anche senza attediarsi nella trattatistica politica, una sguardata all'opera d'arte ottocentesca ci rammenta che il socialismo spaventava i nostri nonni, non meno di quanto il comunismo spaventa noi. La rappresentazione dei torbidi parigini nella Educazione sentimentale *del Flaubert (Dio sa perchè ignota ai polemisti politici odierni), è un impressionante documento del disgusto suscitato in un animo alto e veramente europeo dalla demagogia del socialismo, pur restando una denunzia morale, poetica, scientifica dei medesimi mali per i quali si batteva l'estremismo del tempo. L'esperienza storica della graduale disintossicazione delle idee politiche ci dà la fiducia che anche questa prova sia per esser superata senza estremi apocalittici; e, se riguardassimo soltanto a certe colpe della società borghese e alla naturale insensibilità in cui l'uomo sodisfatto progressivamente si adagia, dovremmo parodiare un detto celebre, affermando: se il comunismo non ci fosse, bisognerebbe inventarlo. Ecco perchè non lo temiamo, ecco perchè vediamo in esso una manifestazione congrua con la nostra fede, che non esclude il* memento *corrucciato del Dio buono. La nostra serenità è ovviamente confortata dalla certezza dell'assistenza di una Guida che non erra e che ci salvaguarderà dall'errore; la nostra sicurezza è vigilata dalla consociazione armata di chi vuol difendersi da benefici troppo violenti e immediati: ma poichè questa serenità e questa sicurezza sono presupposti teorici su cui ragioniamo, mentre la vita ci è grave di minacce e di angoscia quotidiane, ci consoliamo pensando che forse questa e quelle sono in maggior grado inflitte ai veri responsabili della crisi borghese, chiamati ormai, anche fuori del comunismo, a presentare i loro conti.*

Avendo con ciò accordato alla passione rossa il massimo dei meriti che le si possono riconoscere, possiamo cortesemente invitare la Russia ai microfoni del Premio Italia. *Essi promettono messaggi meno belluini delle mitragliatrici oratorie donde, all'O.N.U., Malik e C. si maledicono, mutilando l'uomo dell'aggettivo attribuitogli con tanta cordialità da scienziati ottimisti.*

V. Incauda

MUSICA
radiofonica

Ogni italiano che tenga alla propria reputazione e non voglia destare sospetti — *horribile dictu* — sulla propria intelligenza, quando si parla di radio deve darsi un tono di sufficienza e lasciar trapelare una nausea profonda. Se poi l'italiano è anche un musicista, o più semplicemente un amatore di musica, tutto questo non basta, ma è costretto ad abbandonarsi quasi con furore alle più violente invettive contro un così raffinato strumento di tortura della civiltà moderna.

Naturalmente si tratta di una finzione, di un gioco di società, poichè nella intimità di ogni casa le cose sono molto diverse. La radio esiste. E' penetrata ormai profondamente in tutti gli strati sociali e va acquistando una importanza sempre più grande nella vita di ciascuno. Il suo ruolo, infatti, non è più limitato ad una attività puramente documentaria, ma è quello di un nuovo mezzo di espressione. Mezzo di espressione che si basa, almeno per ora, sulle capacità ricettive ed interpretative dell'udito. La radio, cioè, è per l'udito ciò che il cinema è per la vista; di più la sua risonanza, come fatto espressivo, è di carattere più intimo, più strettamente individuale in quanto manca ogni forma di spettacolo e di partecipazione di massa.

Il problema della radiofonia è quindi un problema squisitamente artistico e lo è soprattutto nei confronti della musica. « La musica radiotrasmessa — scrive in proposito il critico radiofonico e musicologo francese André Coeuroy — coglie l'essenza stessa della musica. Essa rinuncia agli spettacoli pittoreschi della sala, degli esecutori, dei direttori d'orchestra, del gioco delle luci... I movimenti interni della musica assumono così un'importanza diversa da quella che hanno al concerto. Il silenzio brusco in mezzo ad una frase musicale ha dinanzi al microfono un valore psicologico diverso che dinanzi al podio ». In realtà il gioco dei sentimenti provocato, attraverso l'udito, da una costruzione sonora, può avere, con la trasmissione radiofonica, una libera e completa attuazione poichè manca ogni possibilità di deviazione e di distrazione da parte di altri sensi.

I musicisti, tuttavia, ritengono che l'audizione radiofonica sia soltanto un cattivo surrogato dell'audizione diretta e considerano il microfono come un ostacolo modesto per la purezza del suono in quanto renderebbe impossibile l'emissione più o meno perfetta di alcuni strumenti o di alcuni gruppi strumentali.

Questa seconda difficoltà è di carattere tecnico e quindi non si può considerare definitiva. In effetti, specie quando si tratta di grandi masse orchestrali, è difficile ottenere una trasmissione perfetta sotto tutti i punti di vista. Molto spesso, però, la chiarezza della percezione dipende unicamente dalla trasparenza e dalla plasticità della strumentazione.

Quella che invece vorrebbe essere definitiva è la prima difficoltà che investe la sostanza e l'idea stessa della musica radiofonica. Dati, cioè, gli inconvenienti relativi ai mezzi di trasmissione e di recezione la musica radiofonica non potrebbe essere altro che una copia infedele di un brano musicale e mancherebbe di vitalità allo stesso modo, o quasi, di quella incisa nei dischi.

Anche se fosse valida questa obiezione nulla toglierebbe intanto agli enormi vantaggi che derivano dalla trasmissione radiofonica, in quanto non sempre l'ascoltatore può trovarsi sul luogo dell'esecuzione. Essa comunque si basa su un equivoco poichè considera la radio unicamente come mezzo di documentazione e non come mezzo di espressione autonomo. E' necessario invece che la creazione musicale trovi modo di inserirsi nelle

(Continua a pag. 7)

Dante Ullu

Elena Zareschi in una scena di «Sofonisba» del Trissino data al Palladio di Vicenza

NOVITÀ IN LIBRERIA

UMANESIMO VECCHIO E NUOVO, VERO E FALSO

« Se il nostro umanesimo dovesse esser fatto di un superbo quanto futile distacco dalla contemporanea realtà storica, dai concreti interessi e problemi umani (nel senso più alto e significativo della parola), se dovesse essere caratterizzato da un'inerte erudizione e da una servile ed impersonale imitazione degli antichi, il mondo forse non avrebbe tutti i torti odiandoci. Ma quell'umanesimo di maniera fu seppellito una volta per sempre da Erasmo nel *Ciceronianus*. Lo stesso Erasmo, invece, ci potrà suggerire le linee di un umanesimo perenne, che significhi libertà, dignità dell'uomo, giusta valutazione dei diritti della persona umana in generale e della personalità intellettuale e morale in particolare, spiritualità della cultura, rispetto di tutte le patrie in un superiore cosmopolitismo ideale, odio di tutte le tirannidi, culto dei valori più profondamente umani, *philosophia Christi* ».

●

In queste frasi, scelte quasi a caso in una delle pagine del volume che raccoglie gli Atti della riunione costitutiva della « Sodalitas erasmiana », è riassunto tutto il significato non soltanto della pubbblicazione ma di un movimento che ha ormai qualche anno di vita e riunisce eminenti personalità di varie nazioni europee, animate dal proposito di contribuire nel modo migliore alla soluzione della crisi spirituale del nostro tempo rifacendosi alla più pura e nobile tradizione classico-cristiana.

Come sintomi del malessere contemporaneo possono essere indicati « la rinata aspirazione a valori metastorici, il diffuso bisogno di risalire dalla molteplicità delle distinzioni scientifiche e tecniche all'unità della visione integralmente umana » e vari altri stati d'animo ; si tratta di chiarire tali posizioni, di indirizzare quelle aspirazioni, di « ritrovare, in una rinnovata primavera dello spirito, quel fervore di confidenza umanistica dal quale la civiltà moderna è sorta e dal quale si è poi progressivamente allontanata » con grande suo danno. Per raggiungere questo fine, nulla val meglio che trovarsi insieme, discutere, portare ciascuno il contributo delle proprie esperienze e delle sue ricerche particolari richiamandosi anche in questo al modello degli Umanisti, che in alcuni celeberrimi dialoghi ci hanno lasciato il ricordo delle loro feconde, serene ed acute conversazioni intorno ai « massimi problemi » della vita e della storia.

L'incontro ebbe luogo a Roma dal 20 al 23 settembre dello scorso anno e quanti ebbero occasione di assistervi ricorderanno ancora con simpatia molte figure dei partecipanti italiani e stranieri, nè avranno dimenticate le relazioni chiare e profonde pur nella obbligata brevità imposta dalla mancanza di tempo; ma per tutti coloro che non furono presenti la lettura del volume ora uscito compenserà la perdita trovando in esso sia gli accurati verbali di tutte le sedute con riassunti dei vari intervenuti nelle discussioni (e spesso vengono riportate le parole testuali nelle diverse lingue) sia il testo delle relazioni (SODALITAS ERASMIANA vol. 1°: *Il valore universale dell'umanesimo* - Atti della Riunione costitutiva, R. Pironti, Napoli, 1950, pp. 208; la redazione è in gran parte fatica del prof. G. Vallese, al quale tutti dobbiamo esser grati per il fervore posto in tale non facile compito).

●

Se è permessa una scelta, io indicherei come più importanti questi contributi, ma con l'avvertenza che questo non suona svalutazione degli altri, ma soltanto minore affinità personale per gli argomenti in essi trattati: G. Toffanin, *L'uomo del Rinascimento;* A. Renaudet, *Le message humaniste et chrétièn d'Erasme;* P. Henry, *L'humanisme de St. Paul;* C. Boyer, *Le Christianisme est un humanisme;* E. von Ivànka, *Humanismus und Latinität;* S. Mazzarino, *Neoumanesimo e storia antica;* G. Funaioli, *L'humanitas nel mondo antico;* A. Buck, *Das Problem des christlichen Humanismus in der italienischen Renaissance.* Due o tre altre relazioni sono più un'analisi erudita sopra un argomento specifico che un'impostazione di problemi, come era nello spirito della riunione.

E' facile constatare due motivi dominanti che ricorrono nel corso del volume e rappresentano le principali preoccupazioni degli autori: i rapporti tra umanesimo storico ed umanesimo eterno (intendendo quest'ultimo come un atteggiamento perenne del nostro spirito, una delle costanti dell'uomo); la delimitazione delle sfere tra umanesimo e religione (ed in particolare la religione cristiana, anzi cattolica). Si tratta, come ognun vede, di problemi grossissimi, già più e più volte discussi nei secoli e variamente risolti, ma poichè ogni età se li ripropone e la nostra — come si disse — ne avverte in modo particolare l'attualità, l'apporto dei vari studiosi a questi argomenti costituisce veramente un « ktema es aei », un acquisto per sempre raggiunto dagli amici della *Sodalitas erasmiana* nelle loro giornate romane. A grandi linee l'intesa si fonda su queste basi: non si può prescindere dall'umanesimo classico, greco-romano, ma non si deve neppure restar legati esclusivamente ad esso senza tentar di superare le manchevozze di realizzazione in cui esso fu irretito; la scoperta del logos nella sua accezione classica rimane un valore universale e perenne, ma questo non esclude che oggi si possano compiere integrazioni radicali dei dati della tradizione, non disprezzando anche le forme di umanesimo sorte fuori dell'ambito della cultura greco-romana. Quanto al secondo punto, si deve metter in rilievo anzitutto la grande delicatezza con la quale è stato affrontato il tema, in secondo luogo constatare con piacere le coraggiose ammissioni fatte da esponenti ecclesiastici (i pp. Boyer ed Henry della Compagnia di Gesù) ed infine riassumere i risultati della discussione con le parole di Jackson Knight, che se il termine umanesimo indica ciò che è umano con esclusione del bestiale, deve però tendere ad ammettere un'influenza divina nella vita umana, ossia una direzione ed una finalità che superino i limiti temporali ed attingano la loro ragion d'essere in una rivelazione superiore. Benchè alcune verità cristiane appaiono a primo aspetto molto lontane da una concezione umanistica, in realtà solo in esse l'uomo si ritrova qual'è veramente e con esse sono aperte all'uomo delle splendide possibilità anche durante la sua esistenza terrena; così la vita dell'uomo sarà umana e divina ad un tempo ed il vecchio sogno dell'umanità, di farsi simile a Dio, si realizzerà senza danno alcuno nè secondo le forme assurde e pericolose di titanismi fuori posto.

Concludiamo sottolineando un altro « leit motiv » serpeggiante in tutto il volume, il desiderio di difendere l'umanesimo « inteso anzitutto come possibilità di discutere liberamente » dalle incombenti minaccie alle quali è soggetto da parte dei nemici della persona umana. Vi è un'esigenza di individualità ed interiorità in noi, che non deve farci dimenticare quella della socialità ed i doveri civili ai quali anche i sacerdoti della cultura sono chiamati; d'altra parte il totalitarismo in tutte le sue forme non dovrà mai soffocare il singolo, ed a questo appunto dobbiamo vegliare affinchè ciò che vi è di più umano non sia spento nel mondo. Per raggiungere il difficile accordo tra le due posizioni, R. Lazzarini ha mostrato un'idea-forza sempre attuale, ma non mai sufficientemente tenuta presente da ciascuno di noi nella sua azione quotidiana: « Può essere che il profondo ribollimento che negli strati profondi della compagine umana prende il nome di lotta di classe e di contrasto tra nazioni in vista di un nuovo ordine sociale più umano e più giusto, esiga e solleciti un analogo sommovimento nel campo della cultura umanistica. Tale cultura può venire leggittimata ancor oggi solo se, rinsanguandosi a contatto degli interessi più immediati e più sentiti dell'uomo, sia posta a servizio di quella grande idea-forza che è la giustizia sotto tutti gli aspetti, e senza cui il divenire della storia non avrebbe senso alcuno ».

Paolo Brezzi

DANTE E BRUNETTO LATINI

Nella ripresa degli studi danteschi un posto particolare spetta ad uno studioso e dantista di larga preparazione e dottrina filologica e cultura umanistica: il professore André Pézard della Università di Lione. Dopo l'ultimo studio sul *Convivio* (1940), che trovò consenzienti anche i dantisti italiani (ricordo, in incidenza, il Nardi), ecco ora un denso volume su *Dante sous la pluie de feu* (Paris, Vrin, 1950, 8°, pp. 468), che può considerarsi un modello di ricerca storica e filologica. Il Pézard è infatti storico e filologo, uomo sia di dottrina vasta e profonda come anche di gusto e sensibilità acuta e vivissima. Di centro è la figura di Brunetto Latini, ma l'esame avvolge ed interessa tutta la *Divina Commedia*, meglio tutto il pensiero filosofico religioso morale di Dante e dell'età sua. Le ragioni addotte dalla critica per Brunetto e il peccato contro natura vengono riprese e riesaminate e poi accomunate in quel fondo di insoddisfazione che, ognuna per il suo verso, lascia nell'animo del lettore. Superate perciò si presentano le chiose sul gueifismo di Brunetto e le tante altre sui vari orientamenti, come anche quelle più recenti (P. Merlo, A. Padula) circa la distinzione nei violenti tra sodomiti e irreligiosi, tra i quali ultimi apparterrebbe Brunetto. Questioni centrali di cui il Pézard si è reso pienamente conto sono tre: *a*) rendersi ragione della figura del maestro di Dante; quello che esso fu veramente di là d'ogni interpretazione partigiana; *b*) vedere perchè Dante lo ha presentato in quel modo e collocato proprio in un girone tra i più infamanti; *c*) entrare nel vivo del canto e giustificare, chiarire ed illuminare le particolari espressioni usate dal poeta. Anche sotto questi riguardi la distribuzione della materia è quanto mai vigilata e sobriamente regolata. Per rispondere ai primi due punti (chiarisco: questi tre punti sono stati da noi ricercati nei vari capitoli dell'opera) il Pézard si avvale di ricerche storiche e documenti, che lo portano alla conclusione che Brunetto Latini non fu un sodomita e che Dante non bollò, o non ebbe intenzione di bollare, del marchio dei sodomiti il suo maestro. Fu d'altro genere la condanna del Poeta-giudice! L'autore del *Trésor* è condannato per aver offeso la lingua e l'arte della parola, precisamente quella per cui Dante si era battuto, per cui dalle sue mani « le vieil idiome italique sort tout brillant en sa nudité, retrempé par le poète à la fontaine des saintes origines comme en un bain de Youvence; tel, sous la main de Matelda, Dante lui-même, émergeant du fleuve Eunoé,

rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire alle stelle ».

Ciò non può considerarsi disumano e barbaro. Salvare il suo diletto maestro sarebbe stato a Dante non difficile. Non salverà forse con agili espedienti Manfredi, Traiano, Rifeo? Ma proprio per il suo maestro Dante non avrà voluto trovare vie traverse. E poi la cosa, per il poeta, era particolarmente grave: « N'avons-nous pas vu sortir du blasphème « linguistique » le blasphème politique, et philosophique? On commerce par préfère une langue qui ne vous est pas naturelle, puis on préfère une façon de vivre et de gouverner, de créer et de raisonner qui est contre nature ». Era più che altro una convinzione che impegnava tutto Dante, poeta letterato e quindi uomo. La sua ragione era giusta ed aveva lontane radici. Così nel *Convivio*: Massimi ancora per difendere lui da molti suoi accusatori, li quali dispregiano esso e commendano li altri, massimamente quello di lingua d'oco, dicendo che è più bello e migliore quello che questo; partendosene in ciò da la veritade » (I, XI, 11; e passim); e così anche nel *De vulgari eloquentia* (I, X, 4,. Quello di Brunetto, autore del *Trésor*, é anche peccato di sodomia, ma di una sodomia puramente simbolica. Su questa via si trovano naturali e giuste le chiose del Pézard alle espressioni usate da Dante, e particolarmente affettuosa e dolente « la buona e cara imagine paterna ». Ad un'altra figura dantesca, che Dante invece odiò e temette insieme, Giuseppe Petronio dedica un suo lucido e serrato saggio *Bonifacio VIII: un episodio della vita e dell'arte di Dante* (Lucentia, 1950, 8°, pp. 75), apparso come primo volume di una promettente collana di studi e problemi letterari. Il saggio chiarisce la posizione di Dante di fronte a Bonifacio, ma più che altro fissa le ragioni del distacco negli intendimenti e nei rapporti tra noi e Dante. Sotto questo aspetto il libro del Petronio può avviare ad un più largo e vario discorso critico.

Aldo Vallone

QUESTA È LA MIA TERRA DI CARLO MARTINI

La storia della poesia di Carlo Martini si forma e si svolge nella storia stessa della poesia italiana di questi ultimi vent'anni, seguendo una precisa linea critica sbocciata dalle profonde esigenze estetiche della nostra civiltà letteraria, con i suoi drammi, i suoi tormenti, le sue inevitabili crisi.

La purezza del linguaggio fu la ragione precisa e più forte di questa poesia che trovò nella condizione ermetica, accettata solo criticamente, il suo stimolo e la sua necessità espressiva, e noi ricordiamo il lavoro e il senso di macerazione che scaturivano dalle prime raccolte del Martini, dove le parole veramente sofferte divenivano scabre, crude e il verso scorreva come un urlo. Padrone di un'espressione essenziale, nell'essenzialità stessa della più valida poesia italiana (potremmo fare senz'altro il nome di Quasimodo, dalla cui opera si formò, in questo senso, un vero clima in un'aura di ripensata classicità), egli avvertì, dopo la lezione di austerità offerta dall'ermetismo, contemporaneamente ai prodotti più autentici di quella tendenza, la crisi del linguaggio poetico d'oggi in un bisogno di chiarificazione e di canto, per ridare respiro e luce alla parola troppo isolata e sofferta, in modo che potesse riprendere il suo antico discorso.

●

L'ultima opera di Martini *Questa è la mia terra*, Edizione del Girasole, Rieti, (1950), dimostra il suo orientamento attuale che si riallaccia alle sue originarie ricerche di stile come una conseguenza maturata attraverso la perfezione di una forma resa più limpida e la necessità di una illuminazione del sentimento ispiratore, in una continuità evolutiva che s'inserisce nei più recenti sviluppi della poesia italiana d'oggi come un'esigenza del nostro tempo.

L'espressione si è aperta all'accostamento sensibile delle parole e si traduce nel ritmo dei versi scanditi in canto spiegato che oscilla, trema in registrazioni di accenti e di acuti seguendo la definizione del sentimento, sempre tesa a dar vita ad un pensiero, ad uno stato d'animo, ad una visione di sofferta bellezza. « *Nei tuoi occhi hai il riflesso di quest'erba nuova — e tutta dorata già sei, tu che ami aprire i tuoi mattini — correndo a braccia aperte verso il sole — Tu mi sorridi — i suoi capelli frusciano di giovane luce, — io ti guardo con improvvisa pena — come se per la prima volta ti sapessi cosa mortale* ». (« *Ti guardo con improvvisa pena* »). L'armonia del verso è data da parole accostate secondo un'affinità musicale, tese ad un preciso motivo interiore che s'apre allo stupore e all'estasi di un significato universale, in cui c'è sempre un accento di malinconia e un senso terreno come la presenza di un destino più forte dei nostri sogni.

« *Lieta brigata sperde i nostri voli ed io riodo la tua chiara voce — a questa solitudine tremenda — di monti che discendono nel buio* ». (« *Escursione in montagna* »). Ed ancora: « *E già la sera sparge le sue ombre* » che vorremmo riportare per intero.

Questa voce così fresca, così viva non avrebbe potuto formarsi tanto limpidamente solo attraverso una elaborazione stilistica di una scavata modernità ma doveva necessariamente trovare in un ripensamento antico, in una sollecitazione classica l'elemento più autentico di una rinverdita chiarezza. Ed è evidente, oltre all'assimilazione di una poetica più recente, la nostalgia di una purezza più castigata che fu solo della poesia greca antica, elementi che si fondono in una mirabile sintesi formale e sentimentale, come risultato di un'esemplare civiltà poetica.

DONNA

Già è scesa la sera sulla nostra
inquieta stanchezza di viandanti.
E tu, donna d'effimera bellezza,
emigri d'improvviso in un esilio
d'ore perdute... Guardi con strani occhi
alghe affiorare al mare sconsolato.
Soffri in silenzio il tempo che ti làcera
con lenta crudeltà: e alla memoria
t'arrendi, tu che nei solari giorni
coronavi il tuo corpo di vittoria.
T'attardi a rimirare nello specchio
il bianco volto di fragile carne
e ad un'ombra trasali che s'insinua
nella cadente luce della sera.

E vorremmo ancora riportare gli armoniosi versi dei « *Tre canti per una giovane donna* ».

Si avverte alle volte, nello sforzo di una chiarezza, l'improvviso cedimento del verso ad una semplificazione troppo elementare: « *Tu dici: buttiamo la rosa nel mare. — E' una rosa meravigliosa, — meravigliosa come il mare* »., ecc. (« *Un poco d'infelicità con una rosa* »). Ma sono attimi che abbiamo voluto lo stesso notare per indicare al Martini il pericolo di un semplicismo che rimane esterno alla sua ricerca stilistica già così cosciente e matura da offrire risultati definitivi in cui la scansione del verso s'accompagna all'illuminazione del sentimento, in una trasfigurazione lirica non mai abbandonata al volo della fantasia, ma trattenuta dal peso della terra, dalla presenza della vita che incombe su tutto.

« *Fra tutte le stagioni te io bramo, — o folta estate che in brividi d'oro — a favolosi mattini mi chiami. — Ricca estate che ancora mi ritorni — coi giorni spaziosi della luce — e il cerchio delle rondini serali... — O vano sogno. Il velo dell'incanto — ormai in me s'è franto. Pur te bramo — o luminosa estate che ancora torni — nel mio mortale giorno e ancor m'illudi — di lontananze azzurre da varcare — per giungere alla terra misteriosa — della Felicità, di là dal mare — del nostro pianto e dal filo spinato — che crudo serra i nostri giorni* ». (« *Alla estate* »).

E questo è il significato della poesia di Martini al di fuori dei limiti letterari e delle ricerche di stile; un significato umano forte e vivo come il sangue che scorre nei suoi versi pervasi di una malinconia profonda nell'estasi di un sogno, dove i lampi della felicità solo intravista non riescono a illuminare che a tratti le tenebre della nostra esistenza, su cui pesa il tempo come una condanna. « *Infine giunto. — Questa è la mia terra — dove posò i piedi azzurri mia madre. — La colombaia un giorno fragorosa — d'ali è consumata dai tarli. — Silenzio — e vago aroma di cipressi me — chiamano con dolcissimo richiamo* ». (« *Questa è la mia terra* »).

Il merito maggiore di Carlo Martini, al quale è stato assegnato recentemente il Premio S. Pellegrino, è quello di essere riuscito a passare, in senso verticale, da una poesia interiore e segreta, legata storicamente alla lezione ermetica, a una poesia aperta e chiara tesa al canto, dove si sente ancora il rigore formale di un'esperienza consumata e sofferta.

Enotrio Mastroionardo

MUSICA *RADIOFONICA*

(*Continuazione della pag. 5*)

possibilità espressive della radio. Una forma nuova ed originale di attività musicale può, cioè, sorgere, ormai, dalle possibilità sempre più grandi dell'attività radiofonica. Si potrebbe aggiungere, anzi, che oggi il periodo del compromesso è definitivamente chiuso. La radio oltre ai generi utilitari ha quelli più propriamente artistici e tra essi, importantissimo, il genere musicale. Una lieta conferma di ciò l'abbiamo avuta quest'anno dall'assegnazione del « Premio Italia » per la prima volta destinato ad opere esclusivamente musicali.

Il primo premio è stato assegnato alla tragedia musicale « Ifigenia », del maestro Ildebrando Pizzetti. Un'opera drammatica quindi, ma senza teatro, senza palcoscenico e senza scene; una drammaticità costruita ed evocata soltanto dalla musica. La stessa giuria non ha portato il suo giudizio su uno spartito o su una esecuzione orchestrale dell'opera, ma semplicemente sulla sua trasmissione radiofonica. Le opere concorrenti, infatti, erano incise su dischi o su filo ed i membri della giuria ne ascoltarono la trasmissione nel grande auditorio di Radio-Torino. Il presidente della giuria, signor René Tellier della radio Belga, ha voluto, inoltre, mettere in evidenza che la giuria aveva inteso premiare opere originali create per il microfono.

La cosa più significativa in tutto questo è che un Concorso Internazionale di Musica Radiofonica ha premiato un compositore che non è soltanto una figura artisticamente e storicamente fondamentale della musica moderna italiana, ma è anche colui che più e meglio di tutti si è reso interprete del necessario orientamento del dramma musicale verso una maggiore e più profonda intimità artistica.

Dante Ullu

● La « Dante » Triestina ha promosso un vasto ciclo culturale, comprendente conferenze sull'arte e la cultura italiana, concerti di musica italiana ed altre iniziative a carattere culturale.

● All'accademia delle scienze nella città di Bologna, il prof. Pietro Paolo Trompeo ha tenuto una applaudita *lectura Dantis* sul XXIII canto del « Paradiso ».

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

L'AMORE DELLE CIFRE

Che la pedagogia e i pedagogisti non amino le cifre non c'è da meravigliarsi: la pedagogia procede sul binario tradizionale dell'educazione concepita come « sistema » e nega o afferma in base ad una serie di premesse: contro la sperimentazione si hanno molte riserve ed obiezioni, contro le ricerche pratiche sussiste spesso una specie di contenuta repulsione, le traduzioni statistiche, grafiche o numeriche dei vari fenomeni non incontrano le simpatie dei cultori di problemi educativi: i quali, in genere preferiscono fare della « letteratura » pedagogica o della « filosofia » pedagogica.

Che vi siano le pedagogie filosofiche non è male, anzi sarebbe un guaio se mancassero: lo si vede nella scuola americana che cosa vuol dire quest'assenza, ma che esse regnino ed imperversino in maniera tirannica, sì che in tutta Italia non vi sia nemmeno una cattedra di pedagogia sperimentale e le cattedre di psicologia siano relegate nelle facoltà di medicina questo è davvero eccessivo nel 1950.

Noi, effettivamente, non amiamo le cifre: cioè non amiamo impostare i problemi scolastici (ed educativi, perchè no?) su dati precisi; preferiamo l'imprecisione, la genericità, le cose vaghe dei bei volumi. Contrapponiamo tesi a tesi e le difendiamo, da una parte e dall'altra, con una abilità e con un mordente dialettico vivacissimi: ma sono sempre « idee » e non « fatti » che facciamo cozzare tra loro.

Quando lo studioso americano riceve l'incarico di elaborare i programmi (cito un esempio storico) comincia con lo studiare gli argomenti di 14.000 colonne dell'Enciclopedia Britannica, compulsa le annate delle principali riviste letterarie e scientifiche, cerca di avere i dati sul numero dei cittadini che esercitano le varie professioni: ne viene fuori una serie di elementi indicativi che *mostrano* gli interessi prevalenti, le cose utili, i problemi che maggiormente interessano: e ne nascono programmi adatti al cittadino medio, o alla professione specifica a seconda che si tratti di scuole generiche o specializzate. Da noi tutto questo si chiamerebbe materialismo, utilitarismo, pragmatismo e chi più ne ha più ne metta. Ma, io penso, sarà pur sempre meglio seguire questa strada che non quella che da noi troppo spesso si segue, per cui i programmi sono ispirati, alla corrente *A*, la quale poi, sopraffatta, cede alla opposta corrente *B* quando questa sormonta perchè favorita dalla sorte o dalla simpatia di un Ministro. Il nostro preteso culto dei « valori dello spirito » si riduce poi, a conti fatti, a un'altalena di contrasti più o meno interessati e al prevalere alternato di opinioni o di teorie sull'educazione, sulla scuola, sui programmi.

Ora io dico sinceramente che amo le cifre: mi piacciono gli annuari delle scuole americane che fanno sempre un bilancio finale di contabilità e contengono una vasta serie di dati interessanti; mi piacciono quei grafici ben fatti, quei diagrammi discreti ed esatti che indicano l'andamento dei fenomeni scolastici studiati nelle loro proporzioni e nel loro andamento (nella dinamica, suggerisce l'amico amante di statistiche) numerico.

La scuola non si propone solo di indicare generiche teorie sull'arte del ben educare (ed ammetto sinceramente che in taluni dei trattati del genere vi sono veri tesori di sagacia, di acutezza, di umanità, di comprensione, di esperienza), ma anche di collegare con la società le nuove generazioni, di avviarle a professioni ed attività confacenti, di stabilire una costanza di raccordi tra le generazioni che passano e quelle che subentrano. Il numero annuale dei ragionieri che si diplomano o dei maestri che si abilitano o dei medici che si laureano ha un'importanza enorme, da non trascurare affatto: nessun contadino pianterà mai nel frutteto un numero di alberi da frutto che non rispetti le distanze regolamentari onde tutti possano vivere, crescere e prosperare: sennò farebbe il suo danno e la sua rovina. La scuola non può prescindere dai dati numerici, dalle cifre, non solo nei settori come quello citato in cui è opportuno un controllo attento dei fenomeni, ma in tutti gli altri settori. Ad esempio quelli tecnici, didattici, dell'insegnamento. Quanti alunni vengono bocciati in media nelle singole classi e perchè? Quale è il « quoziente medio di nozioni » che esigono i vari insegnanti per dare il « passi » ai loro alunni o ai candidati d'esame?

Chi fa queste ricerche (e gli anglosassoni e i tedeschi ne hanno fatte di magnifiche) vedrà quanto i problemi essenziali della scuola siano lasciati al caso, all'umore, alle circostanze, agli accidenti. Non credo neppure ci sia una concordanza generale e fondamentalissima sul *che cosa* si ritenga necessario il giovane conosca per essere dichiarato idoneo a passare dalla seconda alla terza liceale: le classificazioni tengono conto di due o tre interrogazioni trimestrali, di un quattro magari dato all'alunno distratto o che suggerisce al compagno.

E nel campo dei metodi e dei processi di apprendimento? Chi ha mai pensato, da noi, a fare statistiche sui risultati dell'insegnamento dell'aritmetica e della geometria nei ragazzi che escono dalla media onde vedere i risultati effettivi dell'apprendimento di tali discipline, stabilire se siano adatte all'età, se lo sforzo fatto sia compensato da effettivi risultati? Chi pensa se il latino (materia umana, formatrice del cervello, corroboratrice del raziocinio, ginnastica della mente) possa non essere affatto tutte queste belle cose, *provando* effettivamente e con cifre precise la corrispondenza tra l'affermazione sonora e il fatto concreto?

Vogliamo portare l'argomento nel settore dell'esame di stato? Ebbene, se si considera attentamente, si vedrà che sostenitori ed oppositori dell'esame di stato o partono da premesse politiche (scuola di Stato e scuola confessionale, controllo sulla scuola non statale, ecc.) o da premesse culturali (la difesa della cultura, la necessità di controllare la preparazione) o da motivi sentimentali (questi poveri ragazzi, che fatiche, quante iniezioni, che sforzi, che disastri per l'organismo!) o da generiche affermazioni fisio-psicologiche (il carico mentale e via dicendo): ma chi si è mai preso la briga di studiare il fenomeno, con dati, cifre, statistiche? Chi ha posto mano ad una ricerca elementare come quella di vedere il grado medio di preparazione o di attitudine a giudicare dagli esaminatori? O la variazione del « limite minimo di cognizioni » da commissione a commissione? Gli articoli di Corbino sull'Europeo, di Gabrielli sul Mondo, di Bargellini, di Calosso difendono una tesi, quella contraria all'esame di stato: sono scritti bene e suggestivi, ma sono articoli « letterari » che generalizzano uno stato d'animo, una convizione, un'opinione. Non credo che basti, anche se posso sentirmi d'accordo con loro.

Abbiamo dunque bisogno di dati precisi: abbiamo bisogno di impostare seriamente una sociologia ed una statistica della scuola e dei suoi problemi; di studiarli con metodo nuovo: non si vuole certo affermare che le opere di pedagogia e di didattica, abbastanza numerose del resto in questi ultimi tempi, non abbiano alcun valore; al contrario si vuole sostenere che esse rappresentano soltanto uno dei poli, degli aspetti del problema scolastico-educativo.

E se noi avremo sempre e solo gli studi sul fanciullo, sull'animo del fanciullo, sul gioco del fanciullo, sul disegno del fanciullo o dell'adolescente o del giovane, non faremo che scrivere ottimi e mediocri libri di annotazioni e di osservazioni; ma non creeremo mai « scienza », ossia non trarremo mai risultati universalmente validi o dati sicuri su cui basare un sistema scolastico qualsiasi.

L'amore delle cifre non è una fissazione o una mania, nè un'insidia sotto la quale si nascondono chissà quali pericoli, come molti mostrano di pensare: la rappresentazione numerica dei fenomeni scolastico-educativi è una premessa ineliminabile onde poterli risolvere.

Giovanni Gozzer

GEOMETRIA XXIIII

Mantegna - Carte da gioco: La Geometria

La Matematica (Bassorilievo del XV secolo)

La pedagogia del latino

L'amico Giovanni Gozzer recensisce con benevolenza e simpatia, su questa Rivista (30 luglio u. s.) la mia *Guida al latino* (ed. La Nuova Italia) ma giudica che, pur costituendo un notevole e serio tentativo di uscire dal punto morto in cui si trova il latino, il libro non rappresenti « nè una rivoluzione nè un radicale cambiamento di rotta, nei metodi e nei procedimenti tradizionali ». Magari fosse vero! Significherebbe che quei metodi e procedimenti si sono già rinnovati!

A parere di Gozzer, io accetto, in sostanza, il contenuto e le esperienze del vecchio metodo grammaticale (analisi logica e morfologia), attraverso un processo di eliminazione del superfluo e di semplificazione. Se ho ben capito, egli preferirebbe « un latino iniziato direttamente con la lettura degli autori, cui faccia seguito una progressiva scoperta delle leggi essenziali del discorso (morfologia e sintassi), come spiegazione analitica di quanto il giovane ha già, complessivamente, assimilato ». Io propongo che, invece di far studiare a memoria la morfologia, e quindi di assegnare gli esercizi relativi, portiamo subito il ragazzo a tradurre passi idonei, ponendogli davanti in grandi cartelloni, le principali forme delle declinazioni e delle coniugazioni, e allenandolo insieme all'uso del dizionario. Non è proprio quello che vorrebbe Gozzer?

Non del tutto. Gozzer inizierebbe il latino con la lettura di autori, non di passi, cioè presenterebbe insieme tutti i fenomeni della lingua, lasciando che essi, per conto loro, si collocassero nella mente del ragazzo. A parer mio, ciò importa gravissimi pericoli. Certo, non esiste una gerarchia dei fenomeni grammaticali, ma ogni fenomeno, per esser ben capito da un ragazzo, deve essere illuminato gradualmente, prima nelle sue strutture più semplici, e via via in quelle più complesse. Non è possibile avviare al latino un ragazzo di intelligenza comune, senza dargli una schematica e graduale nozione delle forme. Cercheremo come fargliele assimilare con procedimento sperimentale e razionale, che elimini la repulsione dello sforzo mnemonico. Ma lasciare che le forme vaghino incerte nella mente del ragazzo, e insieme proporgli subito la lettura d'autori (che tutti, qual più, qual meno, offrono difficoltà strutturali), porterebbe al fallimento pratico di principî buoni e fecondi. Dal « globalismo » all'illusione del latino parlato, al latino Berlitz-Scool, al latino pueristico di *Roma al cinematografo*, come lo chiamava l'onesto Adolfo Gandiglio, breve è il passo. E tutti ricordiamo bene che fine han fatto simili tentativi.

Si può dunque far opera di profondo rinnovamento, pur accettando dalla tradizione ciò che è ancor utile, anzi necessario e vitale. Basterebbe, tanto per cominciare, rendere operante, nelle nostre scuole, il modesto principio per cui la cosidetta regola si deriva dal cosidetto esempio, e non viceversa, come avviene comunemente oggi. Basterebbe persuadere i più che non esiste una grammatica (non scientifica, s'intende) buona per tutti i popoli; ma che ogni popolo deve avere la sua grammatica latina, con caratteri ben particolari, perchè la grammatica di una lingua non è altro che il confronto fra questa lingua e la lingua di colui che l'impara. Non Le pare, amico Gozzer, che tutto ciò gioverebbe, non solo allo studio del latino, ma anche allo studio delle lingue moderne in Italia (ahimè!), e addirittura a tutto l'indirizzo dell'insegnamento?

Per conto mio, intendo la grammatica, non come un elenco dei pezzi di una macchina (per quanto un minimo di nomenclatura dei pezzi stessi sia necessaria), ma come l'osservazione della macchina stessa in azione. E però ho proceduto con gradualità, dai più umili consigli sulla chiarezza della scrittura, sulla dettatura e sulla durata dei compiti in classe, sulla correzione e valutazione di essi, sull'uso della memoria, sulla pratica del dizionario, fino alle indagini sull'origine dell'errore, che, a parer mio, non è quasi mai d'ignoranza, ma di deviazione psicologica. L'errore non si cura con le regole, e neppure con gli esercizi, ma con il condurre il ragazzo a identificare quelle deviazioni psicologiche.

Idee che possono essere discusse, approfondite, e anche avversate. Comunque importerebbe soprattutto che siffatti problemi fossero dibattuti, e suscitassero largo interesse. Oggi, invece, molti ne sono infastiditi, li giudicano superflui e oziosi, riservati a scribi e a pedanti. Sono invece fondamentali, e strettamente connessi a ogni vitale riforma scolastica. (L'amico Gozzer ricorderà che io, in altra sede, proposi l'istituzione di corsi, in cui i vari metodi d'insegnamento fossero comparativamente esperimentati. La esperienza dimostrerebbe con chiarezza quale è il metodo migliore).

Da ultimo, se ho ben capito, Gozzer mi attribuisce la pietosa intenzione di presentare un latino, per così dire, *minore*, a uso dei molti giovani di stomaco debole, ora che, come egli dice « la scuola media ha cessato di essere il feudo sovrano delle intelligenze eccezionali, dei giovani particolarmente dotati ». Non è esatto. Io vorrei un rinnovamento nella didattica del latino, non già per presentarlo diverso da quello che è, ma perchè esso possa conservare la sua forza educatrice (alla quale fermamente credo, in una scuola nella quale la scienza, ci piaccia o no, avrà parte sempre maggiore, ed entrano nuovi veicoli di coltura, come la radio e il cinema.

Per questo, mi par proprio che i misoneisti, quelli che trovano che non ci sia nulla da rinnovare nei metodi, dai tempi della grammatica di Donato o di Portoreale, e nella scuola, dai tempi in cui il latino era quasi la sola materia insegnata, siano i più pericolosi nemici del latino, di cui, in buona fede, si credono i più decisi difensori. Ma anche nella rinnovazione dei metodi converrà, a parer mio, procedere con cautela, per non rovinare tutto.

Ferdinando Bernini

ATTIVITÀ
della "Dante"

● I corsi di lingua italiana, istituiti dal Comitato di Berna per l'anno scolastico 1949-50, si sono chiusi con l'assegnazione di cinque diplomi e centodue attestati di frequenza.

● La nuova scuola elementare « Dante Alighieri », che ha una capacità di 500 alunni, è stata inaugurata a San José di Costa Rica dal Presidente della Repubblica costarricense, S. E. Otilio Ulate. Per l'occasione sono stati distribuiti numerosi libri illustranti le bellezze artistiche d'Italia.

● La « Dante Alighieri » di Rosario ha svolto recentemente un importante ciclo di attività culturali, promuovendo conferenze sulle arti italiane e commemorando illustri personaggi della vita culturale e politica italiana.

● A Stoccolma sono stati programmati documentari artistici su « Giotto e la Cappella degli Scrovegni » e su « Il barocco a Roma ». La « Dante » locale ha pure promosso un breve ciclo di conferenze su Leopardi e sulle bellezze artistiche italiane.

● Il Comitato di Tangeri ha organizzato una mostra di pittura italiana antica e moderna, che è stata visitata da un folto pubblico, e dalle maggiori autorità del luogo.

● Ad Arpino il vice presidente della Società, prof. Torquato Carlo Giannini, ha tenuto una applaudita conferenza su « Il mito di Ulisse nell'Inferno dantesco ».

Il Comitato locale ha pure promosso una manifestazione artistica in occasione della inaugurazione del cinema sonoro scolastico. Nel corso della manifestazione sono stati programmati i documentari « Arte barocca a Roma », e « Armonie pucciniane », seguiti da una audizione musicale molto applaudita.

● Premi in libri sono stati distribuiti ad Ancona dal Comitato locale ai migliori studenti delle scuole medie cittadine al termine dell'anno scolastico 1949-50.

● A Genova ha avuto luogo la premiazione degli studenti delle scuole cittadine che hanno partecipato al concorso indetto dalla « Dante » genovese per il migliore componimento sul tema « Dite perchè amate l'Italia ». Sono stati distribuiti sette premi in denaro ai primi classificati e segnalati degni di menzione altri sedici concorrenti.

Una conferenza su « Istituti e scuole italiane in Ungheria » è stata tenuta recentemente a Genova dall'ins. Montagna.

● Il poeta Lionello Fiumi ha tenuto una conversazione letteraria a Desenzano del Garda nel corso della quale ha declamato alcune sue poesie premiate a Pesaro nel 1949.

● *Corsi per stranieri*: Col 16 ottobre prossimo riprenderanno le lezioni dei corsi di lingua e di cultura italiana per stranieri organizzati dal Comitato Romano della Società « Dante Alighieri » nella sua sede di Palazzo Firenze - piazza Firenze, 27.

Saranno svolti, come nella passata primavera, tre corsi di lingua (elementare, medio e progredito) nonchè un corso di letteratura ed uno di storia dell'arte.

Per le iscrizioni e per ogni ulteriore informazione gli interessati potranno rivolgersi alla Segreteria dei Corsi (piazza Firenze, 27) aperta nelle ore pomeridiane dei giorni feriali.

ATTUALITÀ SCIENTIFICHE

STREPTOMICINA E TUBERCOLOSI

Come, in altro precedente articolo, abbiamo già avuto occasione di accennare, la grande scoperta di Fleming è caduta in un momento della storia del pensiero biologico, in cui tutta l'atmosfera era, per così dire, preparata a riceverla e a valorizzarla, nel fermento cioè creato dalle rapide e sorprendenti acquisizioni sulla chimica dei fondamentali processi biologici, sulla composizione degli enzimi, degli ormoni e delle vitamine; si che l'antibiosi, già praticamente contenuta in germe in vecchie precedenti osservazioni rimaste senza risonanza, ha potuto — pur nulla perdendo del suo sostanziale mistero, come manifestazione adattativa degli esseri vivi — uscire dalla vaga nebulosità e dall'empirismo, e chiaramente appellarsi a sostanze determinate capaci d'inserirsi su determinati momenti del ciclo dei microorganismi, bloccati i quali il ciclo intero resta ormai bloccato. In questo senso una notevole importanza deve attribuirsi anche alla geniale ipotesi di Woods, con il suo antagonismo competitivo tra l'acido paraminobenzoico (vitamina necessaria al metabolismo della cellula batterica) e la sulfamide che per la sua somiglianza molecolare, può prenderne il posto, senza esplicarne la funzione: l'interesse non ne sta tanto nella specifica interpretazione, la cui validità è oggetto di discussione, quanto nella forma di pensiero che essa esprime, con questo suo metter l'accento su sottili fatti di configurazione costruttiva, nella squisita sensibilità dei meccanismi cellulari.

Ed ecco che — accanto al vasto gruppo sempre crescente dei farmaci sintetici (sulfamidi, solfoni, PAS eccetera) — questi prodotti naturali del ricambio cellulare sono venuti ad aggiungersi nella lotta contro le infezioni: lotta non più affidata ormai a veleni generici, la cui elevata e generale tossicità consentiva — nelle migliori delle ipotesi — un intervallo utile angusto tra il limite efficace sui germi e quello nocivo sull'ospite, bensì a sostanze, che, con un notevole grado di specificità, si sostituiscono a determinati composti indispensabili della cellula batterica o con essi entrano in reazione di blocco o di precipitazione, e sono poi tipicamente attive anche a diluzioni estreme.

Pochi anni, relativamente, sono trascorsi dalla introduzione della penicillina, e il numero degli organismi studiati come produttori di sostanze battericide o batteriostatiche è venuto vertiginosamente accrescendosi, dai batteri e dai funghi estendendosi anche alle piante superiori, tra le quali, del resto, la vecchia medicina popolare conosceva già molte produttrici di effetti antiinfettivi e antiputriti.

Peraltro, nel numero ormai grandissimo di sostanze così isolate — molte note anche nella loro costituzione — fa singolare contrasto la relativa limitatezza delle acquisizioni terapeutiche; chè, salvo la prima fra esse, per le altre la situazione permane ancora, sul terreno pratico, quasi sempre insicura e contraddittoria, in un'alternativa spesso di speranze e delusioni, tali da ingenerare, specie nella grande massa di coloro che di questo campo non sono direttamente cultori, un facile senso di incertezza e di disorientamento.

La ragione ne è che il passaggio dal dominio puramente biologico a quello terapeutico è disseminato di un numero assai grande di difficoltà.

Anzitutto la selettività. E' dato ben noto come lo « spettro antibiotico » di ciascuna di queste sostanze abbia sempre un'ampiezza più o meno limitata, così per la penicillina esso abbraccia pressochè esclusivamente i germi cosidetti Graham-positivi, escludendo i Graham-negativi e i micobatteri. E dobbiamo proprio alle esigenze terapeutiche nei riguardi di questo gruppo — e in primo luogo del Mycobacterium tubercolosis — le ricerche che hanno condotto alla individuazione della streptomicina: il complementare potremo dire, sotto questo aspetto, della penicillina, è noto ormai anche al pubblico non biologo.

Ma parlare di attività di un antibiotico rispetto a questo o a quel germe, è di per sè scarso di senso, perchè anche l'osservazione in vitro di colonie batteriche sviluppantisi su terreni artificiali di cultura, basta a dimostrare come l'efficacia antibiotica di una sostanza sia larghissimamente condizionata dalle caratteristiche del substrato, nella sua composizione, concentrazione idrogenionica ecc. E' anzi assolutamente indispensabile definire preventivamente in vitro, caso per caso (per un dato antibiotico cioè rispetto a una data specie batterica), i limiti della sua attività e le relative esigenze. E molte volte solo una esatta conoscenza della sua costituzione molecolare ci permetterà di prevedere alcune di queste condizioni che ne esaltano o ne attenuano la efficacia. Peraltro, tutto questo lavoro che si svolge nel laboratorio del chimico e del biologo, se è indispensabile, è tuttavia ben lontano dall'essere sufficiente. Le cose cambiano sempre e profondamente, quando, dallo schematismo un pò meccanico e forzatamente semplicista del dominio sperimentale, si erra nella complicatissima e inafferrabile dinamica dell'essere vivo.

Primo problema da risolvere, nell'applicazione terapeutica dell'antibiotico, è la sua eventuale tossicità. Principi attivi, su questo o quel germe patogeno, sono assai spesso — per quelle fondamentali concordanze che associano insieme, in una profonda unità, le manifestazioni essenziali delle cellule vive — più o meno gravemente tossici anche per l'organimo umano, o possono divenirlo quando la loro dose nei tessuti si accresca per fenomeni di accumulo. Ciò per non parlare della frequente tossicità di impurezze, non facilmente eliminabili dalla preparazione. E questo primo criterio è sufficiente a far scartare dall'ambito terapeutico un gran numero degli antibiotici sinora individuati.

Su quei pochi, che così rimangono, altri problemi dovranno risolversi. Abbiamo già accennato a quello delle condizioni di attività in funzione delle caratteristiche del substrato. Il quale è, sull'essere vivo, ben diverso dal terreno artificialmente preparato e controllato in tutte le sue caratteristiche, ben diverso e soprattutto assai meno definibile, reso poi infinitamente più complesso e oscuro dall'insieme delle modificazioni indotte dai processi morbosi, come si hanno nei focolai infiammatori e necrotici. A titolo di esempio ricordiamo come proprio l'esistenza di tali focolai si incida in modo fortemente negativo nelle applicazioni di penicillina, le proteine cellulari e i prodotti della loro decomposizione profondamente attenuando, sino ad annullarla, l'efficacia del farmaco.

Sin qui abbiamo sfiorato il problema da un punto di vista essenzialmente statico. Ma l'essere vivo è un sistema eminentemente, quanto misteriosamente, dinamico, e, dicendo dinamico, intendiamo riferirci a quella capacità di adattamento, che ne costituisce la prerogativa più caratteristica, quella che meglio lo definisce, anche se la più inesplicabile, e nessuna considerazione di problemi biologici ha senso, se svolta fuori di essa. Nel caso degli antibiotici questa capacità di adattamento ha, per così dire, due volti. L'uno riguardante lo ospite, il quale a queste sostanze estranee al suo chimismo cercherà di reagire o distruggendole (fermenti preesistenti o elaborati ex novo), o eliminandole per mezzo dei suoi emuntori, si che, assai spesso, la loro concentrazione nei liquidi e nei tessuti si abbassa rapidamente al di sotto del limite utile (E' noto come una tale condizione di cose imprima di sè la terapia penicillinica e la sua tecnica). L'altro, ancor più importante, riguarda i microorganismi, tra i quali con varia rapidità da caso a caso, si manifesta una caratteristica resistenza al farmaco. Per essa dosi che, in un primo tempo, sono sufficienti a distruggerli o a bloccarne la moltiplicazione, divengono alla fine del tutto inefficaci. Acquisizione della specie che impara a difendersi o selezione di forme preesistenti, in seno alla specie stessa, spontaneamente dotate di tali capacità e ora, dalla distruzione di tutte le altre sensibili, poste in condizioni di rapido sviluppo? Il quesito è aperto. Ma, qualunque possa essere la risposta a un tale interrogativo, che racchiude in sè un problema generale biologico di vastissima portata, l'aspetto pratico non muta: il più o meno rapido insuccesso della somministrazione. Il fenomeno della resistenza batterica può essere seguito e studiato in vitro; ma è sopratutto interessante la sua comune occorrenza in vivo, sulla quale ha, ancora una volta, grandissima importanza la natura del substrato.

Questi, alcuni soltanto — i più chiaramente emergenti — dei numerosi problemi che presiedono all'applicazione terapeutica degli antibiotici. Dopo la penicillina è stata la streptomicina — cui recentemente si sono aggiunte la aureo e la cloromicetina — il più estesamente studiato come quello specificamente applicabile contro il bacillo di Koch ad esso assai sensibile. Ed è tuttavia ancor oggi quello, su cui forse le opinioni sono più profondamente divise, tra il notevole ottimismo degli uni e il non meno spinto pessimismo degli altri. Tra le condizioni di attività di questo antibiotico e la complessa fisionomia del processo morboso, entro le cui linee esso deve agire, si intreccia una tale varietà di interreazioni da poter spiegare i frequenti insuccessi della terapia streptomicinica senza per questo giustificare l'idea che non sia possibile, da una più profonda conoscenza delle esigenze del farmaco in relazione alla situazione anatomo-clinica dei singoli casi, trarre più precise prospettive di successo, selezionando le molteplici controindicazioni.

Ed è questa la convinzione alla quale si giunge leggendo il volume da poco uscito sull'argomento « streptomicina e tubercolosi » dovuto alla profonda sapienza clinica dell'Amodei Zorini e alla non meno profonda compêtenza biologica del Cattaneo. Il libro, cui non manca una elegante presentazione tipografica per i tipi della casa Editrice Sansoni, è anzitutto un paradigma di quello che dovrebbe essere, in generale, il metodo di ricerca in questo campo, nella costante e intima collaborazione tra il laboratorio chimico e biologico e l'applicazione clinica; nella sistematica penetrante analisi, che isola dal problema generale le singole componenti, ma non ne perde di vista tuttavia i rapporti, fondendone i risultati in una organica e feconda sintesi.

Tutto il complesso dei problemi sin qui da noi rapidamente prospettati, e molti altri ancora che non hanno potuto trovare posto in questi rapidi accenni, sono nel libro affrontati e discussi, affiancandosi le ricerche originali ai dati della ricca letteratura. La costituzione chimica, con la caratteristica presenza (come nella penicillina) di sistemi sterici innaturali, la spiccata attività sui micobatteri e, in particolare, su quello della tubercolosi ad essa specialmente sensibile, le modificazioni morfologiche determinate sul microorganismo, lo studio delle sue azioni sul catabolismo nucleico dal cui blocco vien meno una sorgente di fattori enzimatici per le varie funzioni cellulari, son tutti dati che concorrono a delineare la fisionomia di questa sostanza.

D'altro lato, appare qui in tutta la sua importanza la reazione batterica: sotto forma di *streptomicinresistenza*, che si instaura assai presto nel corso di un trattamento e perdura assai a lungo dopo il cessare di questo, e sotto la forma ancor più singolare della *streptomicindipendenza* per cui si isolano ceppi batterici non solo insensibili all'azione nociva del farmaco ma anzi da essi favoriti o addirittura condizionati. Non occorre sottolineare la importanza di questi fenomeni come fattori profondamente limitanti della terapia streptomicinica, non solo; ma fattori che creano anzi il pericolo di effetti nocivi dal trattamento stesso, nonchè poi di infezioni e contagi da germi divenuti inattaccabili al farmaco o addirittura da esso virulentati. La ricerca biologica risponde, in tal modo, agli interrogativi che la clinica pone, specialmente nei suoi insuccessi e nelle sue contraddizioni, e alla clinica prospetta nuove direttive e apre nuove possibilità. L'analisi profonda, serena, equilibrata della seconda parte del libro ne è una chiara documentazione: giuoca una particolare importanza, naturalmente, la sensibilità della streptomicina ai fattori di inibizione, rappresentati dai prodotti di disfacimento proteico che si accumulano sopratutto, nei focolai necrotici caseosi e purulenti, donde la limitazione del suo impiego in tutti questi casi, salvo interventi collaterali che eliminino o riducano questi ostacoli. Di particolare interesse poi quella tecnica endocavitaria introdotta dagli AA. che, portando il farmaco più direttamente a contatto dei germi, ne favorisce l'azione e può allora divenire un mezzo di terapia locale, prezioso ausilio nel predisporre favorevolmente il terreno, con lo invecchiamento del focolaio di lesione, agli effetti terapeutici meccanici della collassoterapia, aprendo così nuove possibilità di applicazione di questa, là dove essa poteva essere prima preclusa.

E' in piena armonia con tutto l'insieme dei dati e delle esperienze, ne scaturisce un giudizio che noi accogliamo come particolarmente significativo, per quanto in varia misura, per tutto il problema dell'antibiosi. Di fatto la streptomicina viene definita qui come un « principio sulla cui attività entrano come fattori limitanti molteplici elementi, rappresentati sia dal materiale patologico dei focolai di infezione sia dalle cellule batteriche morte » e dal quale quindi « non possiamo certo attenderci una *sterilisatio magna* dell'organismo, ma dobbiamo accontentarci di raggiungere un certo grado di batteriostasi per un periodo di tempo sufficiente all'entrata in azione dei poteri naturali di difesa » poichè la azione del farmaco « si limita a una parziale e temporanea antibiosi batterica, in modo da permettere, in un secondo tempo, ai poteri immunitari dell'organismo, di prevalere sui germi così attenuati ».

Vi è qui implicita tutta una direttiva che, ripetiamo, dalla streptomicina possiamo estendere a tutti gli altri antibiotici, armi indubbiamente preziose nella lotta contro le infezioni, ma non tali che su di essi ci si possa esclusivamente appoggiare; l'ultima parola restando pur sempre alle capacità attive con le quali l'organismo invaso risponde contro i suoi invasori.

Ettore Remotti

PAGANESIMO

(Continuazione della pag. 4)

Padre e quindi il personalismo cristiano, per quanto del tutto nuovo e inaudito, poteva limitare il conflitto con l'antica cultura soltanto alla questione delle attribuzioni divine. La lotta contro l'idolatria fu radicale e profonda: ma fu appunto guerra contro le superstizioni popolari, contro il reale materialismo che l'idolatria spesso ricopriva. Fu lotta contro certi miti che ormai gli stessi intellettuali pagani avevano in parte demoliti e in parte lasciati appunto per non accelerare il processo di decadenza sociale.

Ma oggi, di fronte alla cattiva volontà, può e deve forse il cristianesimo tentare di annettere le ragioni della sua medesima negazione? E' qui che fallisce il discorso di Gide. E' vero che la religione « non lascia da parte nessuno », ma solo nel senso che ha sempre le braccia aperte a raccogliere in assoluto perdono il Figliol Prodigo. Ma Gide è uno di quei figlioli che, scappati di casa, vorrebbero che il padre li andasse a cercare e lasciasse, così che le faccende domestiche andassero alla malora. Questo, infatti, sarebbe l'inevitabile resultato di un amore così debole: se la Chiesa Cattolica prendesse sul serio l'esortazione di creare una « Summa » in cui Hegel — il campione della religione laica — trovasse definitivamente posto, finirebbe col distruggere se medesima, essendo i suoi principii essenziali in mortale contraddizione con quelli che orientano tutto il pensiero contemporaneo. E bisogna prendere atto di un'altra verità: Non sono i resultati della scienza e della tecnica a inalzare un muro di incompatibilità con la dottrina di Cristo, ma è la direzione della volontà dell'uomo moderno che offende non soltanto la morale di Gesù, ma anche l'etica di Socrate-Platone. Il pensiero pagano antico — per quanto privo di rivelazione — si sforzava di cogliere l'assoluto, aveva per istanza prima la domanda etica, partiva da una necessità di sistemazione morale dei rapporti umani. Il pensiero moderno, illuministico, in parte romantico e poi idealistico offre al problema etico l'ultimo capitolo, parte dal bisogno di sistemare determinate esigenze del finito, è immerso nella storia, nell'immanenza, nel transeunte, nel fiume *eracliteo*, e tutti i suoi conati si riducono al desiderio di negare ogni assoluto per metterlo a servizio dell'interesse relativo, della necessità storica. Il capovolgimento è stato con spietata franchezza accettato da Marx.

Non si tratta, quindi, di incompatibilità formale, dialettica, fra il cristianesimo e i suoi attuali antagonisti; non si tratta di divergenze solubili mediante un viaggio dei cristiani in cerca degli infedeli — questi armati di spada e i primi solo di Croce: si tratta, invece di due opposte direzioni mentali e spirituali: l'antica che iniziava il suo viaggio partendo dall'esame del problema morale; la moderna che invece da tutto prende avvio fuor che dalla considerazione dell'uomo etico — cioè, libero — e, semmai, a questa perviene in ultimo nell'impossibilità di evitare la domanda.

No, il pensiero laico moderno è sorto e si è sviluppato nel segno dell'anticristianesimo. Meglio, quindi, quei pagani che osano apertamente riconoscere le loro origini, di quei mezzi cristiani che, per diverse e non sempre chiare ragioni, trovano più agevole dimenticare le proprie.

Raoul Diddi

A PROPOSITO DI GAETA

(*Continuazione della 2ª pag.*)

bilità di quanto scrivo e faccio, e non mi pento mai di nulla, nemmeno degli errori (anche questi sono necessari nella vita) e che non appartengo alla schiera dei piaggiatori cambiacasacca. Da Mussolini e dal fascismo io non ho avuto nulla; al fascismo e a Mussolini ho dato il mio pensiero e la mia opera, *spontaneamente*, e senza rivalsa alcuna di sorta. E non mi ritengo oppresso dal ventennio, come quelli che tutto ebbero: pane, vestiti, emolumenti, onori, cattedre, feluche e spesso indegnamente e a torto; e gridano le loro ventennali torture. Egregio Mariani, avete proprio toccato il sedere alla cicala!

Il est tombé par terre
c'est la faute a Voltaire;
le nez dan le ruisseaux
c'est la faute a Rousseau!

Basta con queste buffonate. Le mie raspollature ermetiche, infine, sono da provare citando i versi e la fonte dell'accatto e non i titoli. Ma la poesia si discerne dai mondi e dai nuclei creativi dei poeti e non soltanto dai particolari linguistici, com'è in uso nei critici del vocabolario. Infine voi dite: Gaeta era amico del Croce, si « *ma è anche universalmente noto* ». Non capisco come l'essere universalmente noto — appunto per l'amicizia del Croce — possa dare a questa amicizia un carattere diverso. Spiegatevi meglio egregio Mariani: non capisco. Ma non capite nemmeno voi quel che volete dire e nel vostro scritto c'è soltanto, rabbia, ira, e ostentazione di un « *paladinaggio* » di cui il Croce, vi assicuro, non ha urgenza.

Giuseppe Villaroel

NOTIZIE
del cinema

Venezia 20. — Svolgendo la sua inchiesta sulla risorta ed interessante, considerevole, cinematografia tedesca, l'inviato dell'Agenzia *Cine Attualità* è in grado ora di segnalare tutti i film di maggiore rilievo realizzati nella Germania Occidentale dall'inizio del 1950, dopo aver dato recentemente un quadro a grandi linee della produzione tedesca orientale. Ecco i film: « Un bacio non è peccato » di H. Marischka, con la nuova stella Elfie Meyerlofer; « Savoy Hotel » con Sybille Schmitz; « Schevarzwaldmädel » con Paul Herbiger; « Il maharaja » con Olga Tschechowa e Ivan Petrovic; « Buonanotte, Mary » con Ilse Werner; « E' venuto il giorno » con Lil Dagover; « Quattro ragazze » di G. Froelich; « Der fall rabauser » con Carola Holm; « Melodie des Schicksals » con Victorr De Kowa; « Wenn eine frau liebt » di W. Liebeneiner, con Hilde Krahl; « Der mann » di V. Tourjanski, con Olga Tschechowa; « Der schatten des herrn monitor » di E. York; « Maedchen mit beziehungen » con Willy Fritsch; « Der Theodor in football-tor » con Theo Lingen e Hans Moser; « Nachtwache » di H. Braun; « Foehn » con Hans Albers; « Vom teufel gejagt » di Tovejanski, con Albers e la Tschechowa e Lil Dagover; « Hachzeitsnacht im paradies » di Geza von Bolvary; « Diamanten » con Sybille Schmitz; « Die suenderin » di Willy Forst.

Madrid, 22, — La cinematografia spagnola dispone oggi di undici stabilimenti di produzione, capaci di dare settantacinque film l'anno; finora però si è giunti come massimo a cinquantacinque, e la media è di quaranta, più duecento cortometraggi, annui.

Vi sono tredici studi di doppiaggio, dei quali cinque indipendenti e gli altri compresi nei suddetti complessi. Il costo di produzione si aggira dai due agli otto milioni di pesetas per film: il costo del doppiaggio va da cinquantamila a settantamila pesetas.

Vi sono in Spagna tremilanovecentoquindici cinematografi, di cui duecentosettantatrè soltanto estivi, ed il totale dei posti è di due milioni centotrentamila: prezzo, da tre a sedici pesetas, imposte, dal 15 % al 26 %, sui biglietti: incassi, un miliardo di pesetas l'anno. Le sale sono tutte di piccola proprietà: il più grande circuito esistente è di sei sale. La costruzione di nuovi cinematografi deve essere autorizzata dal Ministero Industria e Commercio e dal Sindacato dello Spettacolo governativo.

Le case di distribuzione sono trentacinque, di cui ventitrè sono nello stesso tempo produttrici: ad esse vanno aggiunte cinquantanove case di distribuzione regionali, e una ventina di locali. Vi è sulla distribuzione una imposta dell'1,60% per i film nazionali e del 3,60 % per quelli esteri.

Sono stati proiettati nel '49 in Spagna duecentodiciotto film, dei quali quarantadue spagnoli, centocinque hollywoodiani, diciassette argentini, ventitrè messicani, dodici italiani, dieci francesi e il resto, con quattro e una unità, inglesi, svedesi e cileni.

Parigi, 21. — Un'eco immediata ha avuto negli ambienti cinematografici parigini il successo di « Prima Comunione » di Alessandro Blasetti alla Mostra di Venezia, dove tale film, di produzione italo-francese, ha avuto uno dei tre premi internazionali, quale film italiano più importante della Mostra stessa da un punto di vista internazionale.

Si rileva in questi ambienti come « Prima Comunione », prodotto dalla *Universalia Produzione* insieme con la *Franco-London Film*, per iniziativa di Salvo d'Angelo, sia un felice esempio di coproduzione: un film di pregio, di medio costo, realizzato in tempo normale e destinato ad un grande successo di pubblico, con particolari possibilità concrete di sfruttamento internazionale.

Ciò ha polarizzato ancora più l'attenzione su Salvo d'Angelo, al quale si devono le recenti, grosse realizzazioni in comproduzione dell'Universalia e cioè « Fabiola » e « La bellezza del diavolo », e di cui si attende ora con viva impazienza « Il Marchese del Grillo », il prossimo film di Lupino Visconti, con Aldo Fabrizi, anch'esso in comproduzione con più gruppi esteri.

Roma, 25. — Negli ambienti cinematografici romani — informa l'agenzia *Cine Attualità* — viene commentato favorevolmente l'eccezionale successo ottenuto dal film italiano « L'Inafferrabile 12 » che, programmato in prima visione a Roma, Milano e Napoli, ha registrato incassi di gran lunga superiori a quelli ottenuti anche dai tecnicolor americani programmati dal gennaio 1950 ad oggi.

Tale successo denota una netta e significativa ripresa del film italiano impegnato in una lotta impari con i film d'importazione.

« L'Inafferabile 12 », film interpretato da attori italiani, realizzato da tecnici italiani, con capitali italiani, contribuisce con il suo clamoroso successo a rinnovare le simpatie delle nostre platee per la cinematografia nazionale che, così come per i film d'arte, anche nei film brillanti non è seconda a nessuno.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma